Ein Totentanz von Hans Meyer,

Professor und ordentliches Mitglied d. Kgl. Akademie der Künste zu Berlin. 30 Kunstblätter nach Original-Radierungen.

Die autotypische Reproduktion, in ihrer heutigen glänzenden Vervollkommnung ermöglichte es, alle Feinheiten der Radierungen, wie der Bleistiftzeichnungen bis ins Kleinste wiederzugeben und so auch in dieser mechanischen Vervielfältigung den besonderen Reiz der graphischen Arbeit: die Hand des Künstlers voll zu bewahren; ein Bestreben, dessen Erfolg durch das gewählte matte Kunstdruckpapier kräftig unterstützt wurde. Den einzelnen Bildern wurden die stimmungsvollen Verse beigegeben, die der Künstler selbst zu jedem der Blätter als ein besonderes Geleit gedichtet hat. Ein einfach gehaltener, aber gediegener und würdiger Einband verbindet das Ganze. Der Preis des im Format 29 × 38 cm Seitengröße gehaltenen Werkes beträgt Mk. 10.

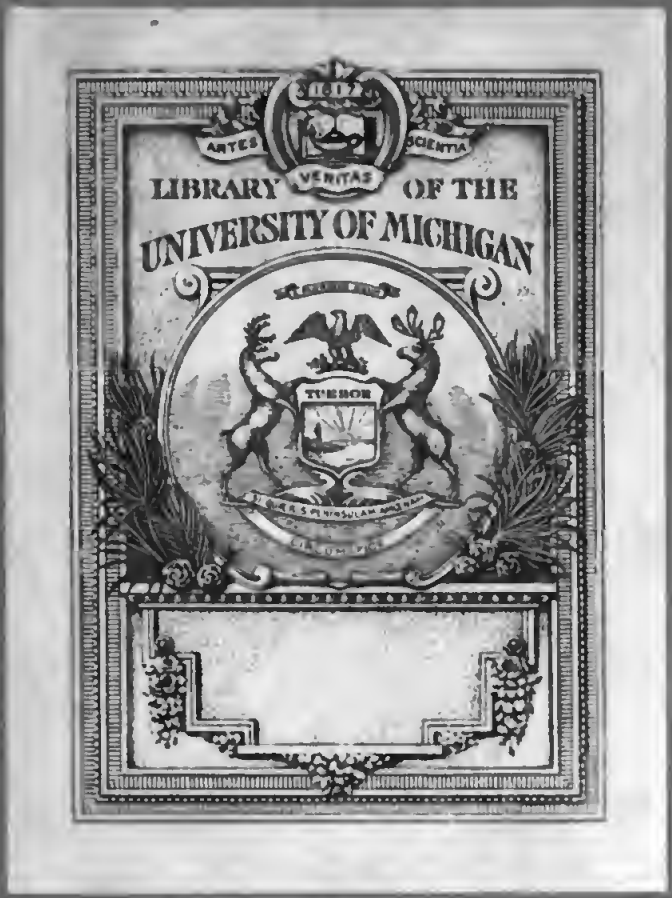
Boll u. Pickardt, Verlagsbuchhandlung

. . . . . **Berlin NW. 7** . . . . . .

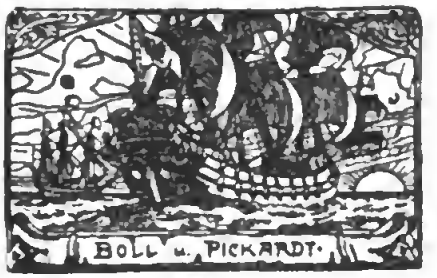
Die Rampe; theater-jahrbuch des Verbandes deutcher ...

Verband deutscher bühnenschriftsteller

EX LIBRIS
OTTO-ERICH SCHMIDT



632
R19


BOLL u. PICKARDT

Die Rampe

Theater-Jahrbuch

des Verbandes Deutscher
Bühnenschriftsteller

1912

Boll u. Pickardt, Verlagsbuchhandlung

Berlin NW. 7.

Alle Rechte vorbehalten

Copyright 1911 by
Boll u. Pickardt, Verlagsbuchhandlung
Berlin NW. 7.

German
Merlander
10-22-46
56647

Inhalt.

Kalendarium:

Hans Brennert: Das Theater der Millionen 9
Ludwig Speidel: Merkworte 11
Max Nordau: Epigramme 13
Heinrich Lilienfein: Troſtbrief 15
Rudolf Presber: Sprüche 17
Max Grube: Schauſpieler-Memoiren 19
Joſefa Metz: Sommer-Theater in der Vorſtadt . . . 21
Julius Bauer, G. Hirſchfeld, G. Kadelburg: Albumblätter 23
Leo Leipziger: Saiſonbeginn 23
Karl Ettlinger: Theater-Xenien 27
Alexander Engel: Kleine Dramaturgie 29
Oscar Blumenthal: Kritiſche Anmerkungen . . . 31

Literariſche Beiträge:

Herbert Eulenberg: Mozart. Eine Viſion 35
Alfred Freiherr von Berger: Adolf Wilbrandt 43
Gerhart Hauptmann: Aus meinem Diarium . . . 48
Ludwig Fulda: Joſef Kainz. Eine Gedenkrede. . . 54
Eberhard König: Reck von Dolmarſtein und ſeine Dame 66
Wilhelm von Scholz: Der Unſterbliche 70
Oscar Blumenthal: Eine Begegnung mit Leo Tolſtoi 74
Hermann Kienzl: Die Aerzte im Luſtſpiel 81
Emil Claar: Tagebuchblätter 95
Rudolf Tyrolt: Erinnerungen an Friedrich Mitterwurzer 99
Otto Ernſt: Ueber den Umgang des Autors mit Schauſpielern 115
Hermann Heijermans: Erſtaufführungen 121

Inhalt

Aus unserm Archiv:

Oscar Blumenthal: Eine Theaterfrage 131
Herbert Eulenberg: Für ein Grabbe-Denkmal in Düsseldorf 135
Gabriele Reuter: Das Theater der Fünftausend . 139
Ludwig Geiger: Ein vergessenes Lustspiel von Friedrich Halm 142
Walter Turszinski: Schlagworte der Kritik . . . 143
Hans Brennert: Der Sketch 145
Heinrich Lilienfein: Kritik und Antikritik . . 149
Ludwig Speidels Schauspielerbuch 150
Richard Wilde: Randbemerkungen 151

Juridischer Teil:

Wenzel Goldbaum: Die Aenderungen des Urheberrechts im Jahre 1910/1911 155

Vom Verband Deutscher Bühnenschriftsteller:

Jahresbericht 173
Bericht der Vertriebsstelle 179
Die neuen Satzungen 184
Verwaltungs-Organe des Verbandes 190
Verzeichnis der Mitglieder 192

Digitized by Google

Kalendarium

Digitized by Google

JANUAR 1912

1	M	Neujahr
2	D	
3	M	
4	D	
5	F	
6	S	
7	S	
8	M	
9	D	
10	M	
11	D	
12	F	
13	S	
14	S	
15	M	
16	D	
17	M	
18	D	
19	F	
20	S	
21	S	
22	M	
23	D	
24	M	
25	D	
26	F	
27	S	Kaisers Geburtstag
28	S	
29	M	
30	D	
31	M	

NOTIZEN

Das Theater der Millionen.

Von Hans Brennert.

Chronos, greiser Vorhangzieher,
Greifst du wieder nach dem Seil?
Wie Millionen Male früher
Schnellt der Vorhang wie ein Pfeil.
Auftut sich ein Sonnenkrater,
Weit die Szene, strahlerhellt,
In dem ewigen Theater,
Im Theater dieser Welt.

Kein Theater der Fünftausend
Ist es, das sich heut erschließt,
Von dem Weihe, breit und brausend,
In die Herzen sich ergießt.
Alle, die den Stern bewohnen,
Faßt das ungeheure Haus:
Das Theater der Millionen
Bringt ein neues Stück heraus.

Neues Spiel in Sonnentakten
Nimmt den heißen Flammenlauf!
Königlich und in vier Akten
Baut es seine Handlung auf.
Vier! — das ist nun so geläufig,
Ehern ist die Konsequenz — !
Und der erste ist, wie häufig,
Der gelungenste: der Lenz!

Spannung füllt und stößt die Handlung,
Und des Spieles Teppich stickt
Tausendfältige Verwandlung,
Und wir lauschen lustentzückt.
Wird in höhnischer Verrenkung
Heiliges heut kopfgestellt?
Oder wird aus der Versenkung
Steigen der ersehnte Held?

Brünstig, fiebrig stöhnt die Menge,
Bis hinan zum höchsten Sims:
Königsloge, die vier Ränge,
Und die Gäste des Olymps —
Bis nie mehr beim Roßgewieher
Phoibos Rad das All durchläuft
Und nicht mehr der Vorhangzieher
Chronos nach dem Seile greift . . .

FEBRUAR 1912

1 D	NOTIZEN
2 F	
3 S	
4 S	
5 M	
6 D	
7 M	
8 D	
9 F	
10 S	
11 S	
12 M	
13 D	
14 M	
15 D	
16 F	
17 S	
18 S	
19 M	
20 D	
21 M	
22 D	
23 F	
24 S	
25 S	
26 M	
27 D	
28 M	
29 D	

Merkworte.

Von Ludwig Speidel.

Zum Urteil wird man erzogen wie zum Sittlichen, und bei Beiden ist die Gewöhnung zum Guten die bedeutendste Macht.

* * *

Die Muse will auch die Leidenschaften schön.

* * *

Wer Talent hat, weiß immer mehr, als er gelernt hat.

* * *

Es kann ebensowenig kleine Dichter geben, wie es kleine Riesen geben kann.

* * *

Ein Schauspieler kann sich an Schiller dumm spielen und an Bauernfeld wieder gescheit werden.

* * *

Das Schauspiel versage sich eher jeden Reiz der Ausstattung, als daß es auf eine einzige Silbe verzichtet, in welcher ein Funke poetischen Geistes schläft.

* * *

Wer über der Kritik stehen will, sinkt leicht unter die Kritik herab, weil er gutem Rat sein Ohr verschließt und in seinen Manieren verhärtet.

* * *

Das ist der echte Schauspieler, der dadurch gelten will, daß er sich selbst auslöscht.

* * *

Wenn von Schauspielern die Rede ist, darf man nie vergessen, daß sie als nachschaffende Künstler stets in zweiter Reihe stehen. Wo ihre Kunst selbständig zu werden beginnt, da wird der Dichter entweder geopfert, oder er ist gar nicht vorhanden.

* * *

Etwas ersetzen läßt sich nur in der mechanischen Welt. Das Lebendige ist zu vornehm dazu. Das Lebendigste aber ist ein Talent und als solches immer nur einzig.

* * *

Bevor man einem Schauspieler Mangel an Innerlichkeit vorwirft, sollte man sich dreimal bedenken: denn meistens gibt man, anstatt den Künstler zu beurteilen, nur ein Urteil über sich selbst ab.

* * *

Talma, der bei der Nachricht vom Tode seines Vaters einen herzzerreißenden Schrei ausstößt, sich diesen Schrei aber für die Bühne merkt, ist eine Erscheinung, welche die Menschheit in uns beleidigt. Und doch haftet dieser Egoismus, dieser Ausbeutungstrieb mehr oder minder an allem, was Künstler ist.

MARZ 1912

1 F	
2 S	
3 S	
4 M	
5 D	
6 M	
7 D	
8 F	
9 S	
10 S	
11 M	
12 D	
13 M	
14 D	
15 F	
16 S	
17 S	
18 M	
19 D	
20 M	
21 D	
22 F	
23 S	
24 S	
25 M	
26 D	
27 M	
28 D	
29 F	
30 S	
31 S	Palmsonntag

NOTIZEN

Epigramme.

Von Max Nordau.

Der Zyklus.

Die Gier nach dem Manne der überreifen
Jungfrauen ließ uns die Reuter begreifen.

Der alternden Weiber Nymphomanie
Beschrieb uns die Michaelis — und wie!

Wie brünstig Schuljungen und Mädel sind,
Erzählte beweglich Wedekind.

Den lieblichen Zyklus zu beschließen,
Bleibt uns nur ein Werk noch zu genießen,

Das uns mit dem Sinnenhunger befaßt,
Den einsam sättigt der Gymnasiast.

* * *

Differenziert.

Verstand? Gesundheit? Wie gewöhnlich!
Wie allgemein! Wie unpersönlich!
Interessant sind nur die Narren
Mit zuckenden Fratzen und Hirnen voll Sparren.
Das ist doch »apart« und »distinguiert«,
Mit einem Worte: »differenziert«!

* * *

Gute Miene zum bösen Spiel.

Wer niemand gelten läßt, wird dann und wann
Das Lob der Klassiker doch singen.
Warum? Der Neidling weiß, er kann
Sie doch nicht mehr verhindern durchzudringen!

* * *

Vox populi, vox dei . . .

Den ganzen Abend lang, so wollt' es scheinen,
War Meier in des Dichters Bann.
Mußt' lachen bald auf sein Geheiß, bald weinen.
Im Heimgehn trat ein Freund zum biedern Mann
Und fragte: »Nun, wie ist's gewesen?«
»Ich weiß noch nicht«, gab jener stramm zurück.
»Wie mir gefallen hat das Stück —
Ich will's erst morgen in der Zeitung lesen.«

APRIL 1912

1	M	
2	D	
3	M	
4	D	
5	F	Karfreitag
6	S	
7	S	Ostersonntag
8	M	Ostermontag
9	D	
10	M	
11	D	
12	F	
13	S	
14	S	
15	M	
16	D	
17	M	
18	D	
19	F	
20	S	
21	S	
22	M	
23	D	
24	M	
25	D	
26	F	
27	S	
28	S	
29	M	
30	D	

NOTIZEN

Trostbrief.

Von Heinrich Lilienfein.

Und dann, mein Freund, wenn alle Stricke reißen —
So schrieb an einen Selbstmordkandidaten
Ich jüngst, um dem Verzweifelten zu raten —
Laß dir den letzten, besten Ausweg weisen:
Daß das Geschick sein Unrecht an dir sühne,
Gib' ihm Gelegenheit — schreib' für die Bühne!
Wo immer nach Erfolg du suchen gehst,
Man wird zuerst Talent von dir verlangen:
Beim Dramenschreiben braucht dir's nicht zu bangen —
Du machst dein Glück, je wen'ger du verstehst.

Du traust dir nicht, die Handlung straff und klar
Und ohne Langeweile zu gestalten?
O blödes Vorurteil der guten Alten!
Das Können bringt nur Uebel und Gefahr —
Die Form kannst du von jedem Bäcker kaufen:
Dein Kuchen, soll er schmecken, muß zerlaufen!

Du schreibst nicht gut? Du hast kein rhythmisch Ohr?
Das eben ist dein Segen, lieber Tor!
Verrenkt sei deine Sprache, falsch, verschroben —
Man wird den Schöpfer neuer Werte loben!
Laß deine Verse unmelodisch holpern:
Das richtige Genie beginnt beim Stolpern!
Gedanken? Jeder Unsinn, den du weißt,
In Dunst gehüllt, ist Tiefsinn und ist Geist!
Und Schönheit? Deiner Sinne tollste Brunst
Laß nackt und fessellos ihr Mütchen kühlen,
Mit Ueberkraft in Ueberleibern wühlen —
Dein Stammeln ist Gefühl, Gesundheit, Kunst! . . .

Genug, mein Freund, du siehst, es gibt noch Wege,
Die Heil und Leben, statt des Tods, verheißen —
Fort deine Hand von Kugel, Strick und Eisen:
Sei mutig! Sei ein Mann! Sei mein Kollege!

MAI 1912

1	M	
2	D	
3	F	
4	S	
5	S	
6	M	
7	D	
8	M	
9	D	
10	F	
11	S	
12	S	
13	M	
14	D	
15	M	
16	D	Himmelfahrt
17	F	
18	S	
19	S	
20	M	
21	D	
22	M	
23	D	
24	F	
25	S	
26	S	Pfingstsonntag
27	M	Pfingstmontag
28	D	
29	M	
30	D	
31	F	

NOTIZEN

Sprüche.

Von Rudolf Presber.

Du plagst die Muse ... Freunderl schau!
So sturmschnell fliegt das Leben —
Kennst du denn keine andre Frau,
Dich mit ihr abzugeben?

* * *

Deine Verse — drum sollt' ich dich hassen —
Haben mich oft nicht schlafen lassen.
Hättest du nicht auch Prosa geschrieben,
Wär' ich ein Leben lang wach geblieben.

* * *

Ein jeder Künstler sucht sonder Ruh',
Ein Publikum, das ihn erkannte —
Fünf Erdteile braucht der Eine dazu,
Dem Andern genügt seine Tante.

* * *

»Die Kunst ist meine Geliebte« — Na ja!
Stolz sagst du's, wie der Perserschah,
Doch such' ich dein Werk, so denk' ich bloß:
Das Fräulein ist recht kinderlos!

* * *

Wenn wir in deiner Werkstatt stehen,
Dann schwärmst du strahlenden Gesichts.
Du erzählst mir immer deine Ideen,
Bloß Deine Bücher erzählen mir nichts.

* * *

Wer stillem Ernst der Künstler flucht
Und nur nach Sensationen sucht,
Dem scheint der Erde schönstes Weib
Die Dame ohne Unterleib.

* * *

Daß im Weine Poesie ist,
Hört ich schon in jungen Tagen;
Doch wer nüchtern schon ein Vieh ist,
Wird bekneipt nichts Schönes sagen.

JUNI 1912

1	S	
2	S	
3	M	
4	D	
5	M	
6	D	Fronleichnam
7	F	
8	S	
9	S	
10	M	
11	D	
12	M	
13	D	
14	F	
15	S	
16	S	
17	M	
18	D	
19	M	
20	D	
21	F	
22	S	
23	S	
24	M	
25	D	
26	M	
27	D	
28	F	
29	S	
30	S	

NOTIZEN

Schauspieler-Memoiren.

Von Max Grube.

Wenn sie am Ende ihrer Bahn sind,
Gedenken sie mit Schreck der vielen,
Die mit dem Tage abgetan sind,
Wo sie nicht mehr Komödie spielen.

Und da sie noch nicht geistgebrechlich,
So schreiben sie nun dicke Bände
»Erinnerungen«, doch hauptsächlich
Selbstlob und Selbstiob und kein Ende.

Sie halten sich für hochbedeutend
Und glauben ihren Ruhm besiegelt,
Wenn sie, Rekiamegiocken iäutend,
Sich selber wunderschön bespiegelt.

Sie meinen, ihr Geschreibsel wäre,
Wenn sie von sich das Beste sagen,
Ein Monument perennius aere,
Von Dauer noch in fernsten Tagen.

Nach bestem Wissen und Gewissen
Verzeichnen jedes Lob sie richtig —
Wie oft sie die Kritik verrissen,
Erscheint natürlich nicht so wichtig.

Kurzum, sie wissen sich zu schätzen!
Bei anderen sind sie nicht so miide.
Da seh'n sie kiar, was auszusetzen —
Denn Schatten gibt's auf jedem Biide.

Es muß ja schön sein, den Rivaien,
Die manchmai unbequem gewesen,
Dies Unbequemsein heimzuzahlen
Mit Agio, sogar mit Spesen.

Wenn sie dabei sich wohl befunden,
Ich will's den Kunstgesellen gönnen,
Den braven alten Kettenhunden,
Die aber doch noch bellen können.

JULI 1912

1 M	NOTIZEN
2 D	
3 M	
4 D	
5 F	
6 S	
7 S	
8 M	
9 D	
10 M	
11 D	
12 F	
13 S	
14 S	
15 M	
16 D	
17 M	
18 D	
19 F	
20 S	
21 S	
22 M	
23 D	
24 M	
25 D	
26 F	
27 S	
28 S	
29 M	
30 D	
31 M	

Digitized by Google

Sommertheater in der Vorstadt.

Von Josefa Metz.

Der heiße Tag ist ausgebrannt,
Ein letzter Streifen Gold verdämmert.
Auf Großstadtwegen brennt der Sand,
Von vielen Sohlen festgehämmert.

Es drängt in langem Pilgerzug . . .
Vergessen alle dumpfen Räume . . .
Sehnsüchtiger Seelen Wanderflug
Streift schon des Zieles bunte Säume.

Im engen Garten ducken scheu
Die Blumen sich in dürftigen Sprossen,
Denn aller Sommer ist hier neu
Und keine Lust noch ausgenossen.

Im Bühnensaale schwüler Dunst,
Der Weihduft billiger Zigarren:
Hier will die still-verschämte Kunst
Der langersehnten Siege harren.

Es zwitschert arme Niedrigkeit,
Was Große stark und feurig sangen . . .
Verblaßte Kunst wird reich und weit
Durch dankbar gläubiges Empfangen.

Denn alles hier ist selig-jung
Und trinkt mit inbrunstvollen Zügen
Aus schaler Kunst Begeisterung
Und schales Bier aus plumpen Krügen.

Der unvollkommene Schattentanz
Kann noch den schlichten Sinn beglücken,
Denn Andacht gibt der Feier Glanz
Und Siege strahlen aus den Blicken.

AUGUST 1912

1 D	NOTIZEN
2 F	
3 S	
4 S	
5 M	
6 D	
7 M	
8 D	
9 F	
10 S	
11 S	
12 M	
13 D	
14 M	
15 D	
16 F	
17 S	
18 S	
19 M	
20 D	
21 M	
22 D	
23 F	
24 S	
25 S	
26 M	
27 D	
28 M	
29 D	
30 F	
31 S	

Digitized by Google

Albumblätter.

Der größte Direktor ist Gottvater —
Der hütet briiiant das Welttheater.
Wohl gibt er immer dasselbe Stück,
Doch hat er einen himmlischen Trick:
Er iäßt, ist eine Serie um,
Erstehn ein neues Pubiikum,
Das von Jahrhundert zu Jahrhundert
Das alte Stück als neu bewundert.

Julius Bauer.

* * *

Marie in den „Müttern".

Dein bieiches Biid auf abendrotem Grunde,
Dein tiefes Leid im weichen Mädchenmunde,
Dein stilier Sieg, der ohne Ruhm errungen —
Wer hat dich iieb? Wen hast du dir bezwungen?
Die Zeit wird deine graue Königin bleiben,
Uns alie in den gieichen Hafen treiben,
Denn Größe muß sich einsam selber messen
Und ewig bleibt, was sich nicht seibst vergessen.

Georg Hirschfeid.

* * *

Trutzlied.

Man kennt mich nicht,
Man nennt mich nicht,
Spricht man von deutschen Dichtern —
Verpönt bin ieh,
Verhöhnt bin ich
Von gar gestrengen Richtern.
Sie hetzen mich,
Sie petzen mich
Und reißen mich herunter —
Ich wehr' mich nicht,
Ich scher' mich nicht
Und schreibe fort ganz munter!

Gustav Kadelburg:

Digitized by Google

SEPTEMBER 1912

1 S	NOTIZEN
2 M	
3 D	
4 M	
5 D	
6 F	
7 S	
8 S	
9 M	
10 D	
11 M	
12 D	
13 F	
14 S	
15 S	
16 M	
17 D	
18 M	
19 D	
20 F	
21 S	
22 S	
23 M	
24 D	
25 M	
26 D	
27 F	
28 S	
29 S	
30 M	

Digitized by Google

Saisonbeginn.

Von Leo Leipziger.

Zu neuer Arbeit ruft nach kurzem Rasten
Thalia nun der Mimen wack're Schar;
Die Frau Souffleuse steigt in ihren Kasten
Und die Naive aus dem Sleeping-Car.
Der Kritiker greift schon zum Federhalter,
Der Autor seufzt auf tiefster Seele auf,
Und der Direktor steht am Kassenschalter
Und wartet ängstlich auf den Vorverkauf.

Wie lockt man sie, die tausendköpf'ge Menge,
Daß sie begeistert lauten Beifall brüllt,
Und das Parkett, die Logen und die Ränge
An jedem Abend dichtgeschlossen füllt?
Auch der Geschmack hat vielverschlung'ne Pfade:
Was heute glänzt, ist morgen schon verweht,
Denn ziellos übt das hohe Werk der Gnade
Des Publikums erhab'ne Majestät.

Der Geist der Zeit ist auch der Geist der Dichtung,
Erkennt nur klar, was euch das Leben lehrt!
Dann findet ihr mit Leichtigkeit die Richtung,
Die auf den Brettern euch den Sieg beschert.
Der Mode Schuh geht heute schnell zu schanden,
Es lohnt sich nicht, daß man ihn neu besohlt —
Hat man die alte erst mal recht verstanden,
Hat uns bereits die neue überholt.

Ein Nebel deckt der Menschheit Erdenwallen,
Wie jenen Weg, der uns ins Jenseits führt,
Und nie und nimmer wird der Schleier fallen,
Ob ihr auch keck an seinem Zipfel rührt.
Zeigt uns die Welt in farbenprächt'gen Lichtern,
Malt uns das Sein als ausgelass'nen Schwank . . .
Und euch erstrahlt aus lachenden Gesichtern
Der Zeitgenossen tiefgefühlter Dank.

So öffnet wieder die verschloss'nen Pforten
Mit frohem Blick, der uns willkommen heißt;
Was ihr uns gebt an hübschen Dichterworten,
Sei voll Humor, sei voller Witz und Geist.
Dann wird Erfolg euch überreich belohnen,
Und lächelnd sprecht ihr, wenn ihr Kasse macht:
Es heißt der Wahlspruch dieser Epigonen
„Ernst ist der Tag — doch lustig sei die Nacht!"

Digitized by Google

OKTOBER 1912

1 D	NOTIZEN
2 M	
3 D	
4 F	
5 S	
6 S	
7 M	
8 D	
9 M	
10 D	
11 F	
12 S	
13 S	
14 M	
15 D	
16 M	
17 D	
18 F	
19 S	
20 S	
21 M	
22 D	
23 M	
24 D	
25 F	
26 S	
27 S	
28 M	
29 D	
30 M	
31 D	

Digitized by Google

Theater-Xenien.

Von Karl Ettlinger.

(Aus „Streifzügen eines Kreuzvergnügten“
München 1910, Verlag Georg Müller.)

Die neue Operette.

Wie blöd, wie abgeschmackt, wie ordinär!
Die Dudelei wird niemals populär!
„Halt ein! Zu schlecht um populär zu werden?
So etwas schlechtes gibt es nicht auf Erden!“

* * *

Plagiatoren.

Daß sie bestehlen Hinz und Kunzen,
Verzeih' ich schließlich den Frivolen.
Doch daß sie sie auch noch verhunzen,
Dafür soll sie der Teufel holen!

* * *

Nach einem Konzert.

Man spielte mit verdecktem Orchester.
Das war ein reizender Effekt.
Nur eins bedauert' ich, mein Bester:
Es war noch nicht genug verdeckt.

* * *

Einem bösartigen Kritiker.

Wenn dir ein Denkmal einst entsteht,
Wirds sicher nicht aus Marmor sein.
Auch Gips und Sandstein wird verschmäht,
Du kriegst ein Mal — aus Gallenstein.

* * *

Naturtheater.

Gewiß ist die Natur der schönste Rahmen,
Gleich passend für das Lustspiel wie für Dramen.
Die große Sehnsucht ist damit gestillt:
Den Rahmen hätten wir — fehlt nur das Bild!

* * *

Einem Hofpoeten.

Mit Unrecht ist der Preiser
Als Patriot bekannt:
Er sagt zu häufig „Kaiser“,
Zu selten „Vaterland“.

* * *

Ad notam.

Naturalistisch schreiben — überwunden!
Soll, Dichter, deine Kunst dem Leser munden,
So stimm die Leyer auf Romantik ein:
Es ist jetzt Mode, unmodern zu sein.

NOVEMBER 1912

1	F	
2	S	
3	S	
4	M	
5	D	
6	M	
7	D	
8	F	
9	S	
10	S	
11	M	
12	D	
13	M	
14	D	
15	F	
16	S	
17	S	
18	M	
19	D	
20	M	Bußtag
21	D	
22	F	
23	S	
24	S	Totenfest
25	M	
26	D	
27	M	
28	D	
29	F	
30	S	

NOTIZEN

Kleine Dramaturgie.

Von Alexander Engel.

Altmeister: Berühmter Dichter, dem nichts mehr einfällt.

Anregung: Abonnement in der Leihbibliothek.

Akt: Die lästige Störung der Zwischenaktskonversation.

Bombenrolle: Die andern Mitwirkenden explodieren.

Clique: Die Bewunderung in eigener Regie.

Collaborator: Wenn der andere arbeitet.

Dichterwinkel: Das Literaturkaffeehaus.

Diskreter Humor: Ein Komiker, der nicht wirkt.

Denkmal: Das Honorar der Nachwelt.

Erfolg: Das, was angeblich nur die Unfähigen haben.

Erdgeruch: Bereits aus der Mode gekommen.

Freikarte: Die Brutto-Einnahme.

Ferien: Schonzeit des Publikums.

Koliegen: Die Leidtragenden des Erfolges.

Librettist: Der schuldtragende Teil.

Literarisch: Wenn kein Mensch hineingeht.

Meister: Die pensionierten Hofräte der Kunst.

Original: Was zwei Saisons nicht da war.

Preisstück: Wird nur bei der Première aufgeführt.

Regie: Echte Türen und Butzenscheiben.

Routine: Genaue Kenntnis alles — Bewährten.

Stoff: Die alten Stücke . . .

Striche: Die sichersten Wirkungen.

Technik: Gutes Gedächtnis.

Tadel: Wird von keinem Schauspieler gelesen.

Tanzduett: Das, was die Operette dann noch herausreißt.

Unberechenbarkeit des Theaters: Ein Stück, das gut ist und trotzdem — gefällt.

Digitized by Google

DEZEMBER 1912

1	S	
2	M	
3	D	
4	M	
5	D	
6	F	
7	S	
8	S	
9	M	
10	D	
11	M	
12	D	
13	F	
14	S	
15	S	
16	M	
17	D	
18	M	
19	D	
20	F	
21	S	
22	S	
23	M	
24	D	Heiliger Abend
25	M	1. Weihnachts-Feiertag
26	D	2. Weihnachts-Feiertag
27	F	
28	S	
29	S	
30	M	
31	D	Sylvester

NOTIZEN

Kritische Anmerkungen.

Von Oscar Blumenthal.

Rarltäten

Vier Dinge gehören in unsern Zeiten
Zu den allerseltensten Seltenheiten:
Ein Nonsens, der nicht in Musik gesetzt wird;
Ein Zugstück, das nicht als Plagiat verhetzt wird;
Ein Preis, der nicht neidisch umstritten wird —
Und ein Zirkus, in dem noch geritten wird.

* * *

Poetenschulen.

Es gibt viel festliche Mai-Dichter,
Viel girrende Liebelei-Dichter,
Es gibt auch tapf're Partei-Dichter —
Doch am zahlreichsten sind die Vorbei-Dichter.

* * *

Einem Regisseur.

Stell' uns getrost die farb'gen Bilder hin,
Womit uns oft Dein Formgenie behext hat.
Nur komm' es dir bisweilen in den Sinn,
Daß jedes Stück auch schließlich einen Text hat.

* * *

Ein Unikum.

Jüngst wurde mir ein Sonderling bekannt,
Der mir als Wunder unvergeßlich blieb:
Ein Jüngling war's, der nichts von Kunst verstand
Und trotzdem nie Kritiken schrieb.

* * *

Dramatische Kürze.

So mancher glaubt, wenn er mit Worten kargt,
Daß seines Werkes Vollgewicht erstarkt.
Doch ist auch das ein trügerischer Traum —
Denn Torheit hat im engsten Satze Raum.

* * *

Bekenntnis.

Oft hat mir tadelnd die Kritik gegrollt,
Und ihre Ungunst ließ mich unverbittert.
Doch mancher Lobspruch, den man mir gezollt,
Hat mich in meiner Selbstachtung erschüttert.

Literariſche Beiträge

Digitized by Google

Mozart.

Eine Vision von Herbert Eulenberg.

Ich hatte heute in der Nacht folgenden Traum:

Ich stand an dem Rand, wo Bewußtsein und unbewußte Ewigkeit wie Land und Meer auseinandergehen. Und eine Stimme kam über das unendliche Wasser in der Nacht und fragte: „Welchen von allen Toten möchtest Du am liebsten sehen?“ Und ich schrie mehr als ich sprach: „Mozart!“ Und die Stimme rief klagend: „Es sei Dir gewährt. Du darfst ihn alles fragen. Aber er kann Dir nur ein einzigesmal Antwort geben.“

Und es erhob sich eine unendlich süße Melodie, vor deren Wehmut und Wollust die Lüfte zitterten und die Winde schwiegen. Und aus dem Schoß des Wohlklanges tauchte eine kleine bleiche zierliche Gestalt empor. Sein großer Kopf mit den feinen verschleierten Augen, der langen Nase, dem schalkhaften beweglichen Mund und den plumpen — o Satire der Natur! — verkümmerten Ohren hing ein wenig zur Seite, wie in der mitternächtigen Stunde seines Todes, wie in den versunkenen Stunden, wenn er, noch weiter vom Leben entfernt als da, vor dem Clavichord gleich einem Träumenden saß und zum erstenmal jene Melodien aus seiner Seele spann und aus der Stummheit des Nichts hervorlockte. Sein reiches Haar war gepudert und vornehm und ordentlich in ein schwarzes Zopfband gewickelt. Sein blaßblauer kaiserlicher Kapellmeisterrock, der über seiner kindlich großmächtig gewölbten Brust alle ihm verliehenen päpstlichen und weltlichen Orden als lächerlichen Zierrat und bunten Staub verschmähte, tat sich wie ehedem durch Neuheit und guten Schnitt und gekräuselte gelbe Brüsseler Spitzen am Jabot und an den Aermeln vor allen adligen Kammerherren bei Hofe hervor. Und ich wagte ihn anzureden und zu fragen:

„Hast Du nicht gelitten, da man Dich in der Welt herumschleppte als ein Wunderkind, Du zarte vornehme Seele? Mit sechs Jahren begann die Odyssee Deiner musikalischen Kindheit. Von Salzburg nach Wien, von Wien nach München und von da den Rhein herunter über Heidelberg, Frankfurt, Mainz, Coblenz und Köln bis nach Aachen und von dort nach Brüssel und weiter nach

Paris und London und Holland wurdeſt Du auf guten und ſchlechten Poſtchaiſen nebſt Deiner zwölfjährigen Schweſter als Wunderkinderpaar hin- und hergefahren. Und während ſie von Jahr zu Jahr unbedeutender wurde, biſt Du ebenſo von Jahr zu Jahr ins Unermeßliche gewachſen. Und überall wardſt Du als jugendlicher ſiebenjähriger Orpheus präſentiert, als unüberwindlicher Klavierſpieler und als das größte Mirakel, deſſen ſich Europa und die Menſchheit überhaupt rühmen konnte. Und Du mußteſt Dich auf dem Klavier, der Orgel und der Violine hervortun wie ein Kunſtreiterkind, Du armes Weſen! Mußteſt alles, was man Dir bei Hof wie vom Publikum aus vorlegte vom Blatt ſpielen oder prima viſta transponieren und unbekannte Arien und Muſikſtücke begleiten oder die Melodie zu einer Baßſtimme improviſieren oder auf dem mit einem Tuche zugedeckten Klavier phantaſieren oder die Töne, die man in der Entfernung von Dir einzeln oder in Akkorden auf der Orgel ſowie auf Glocken, Gläſern, Uhren oder allen nur denkbaren Inſtrumenten anſchlug, aufs genaueſte benennen! Man lobte, man bedichtete Dich und beſang Dich ſo und ähnlich:

„Bewundrungswertes Kind, des Fertigkeit man preiſt
Und Dich den kleinſten, doch den größten Spieler heißt".

oder:

„So hoch die Tönekunſt des Orpheus iſt geſtiegen,
So tief muß er ſich nun vor Dir, o Knabe, ſchmiegen".

Und man bezahlte Deinen Vater für Dich am liebſten mit Doſen und Medaillen und Andenken und Pretioſen und Bildern und Ringen oder noch lieber mit billigen aber klingenden Ausrufen des Erſtaunens wie: „Bravo! Braviſſimo! Oh c'est un prodige, c'est inconcevable, c'est étonnant!" Und Du ſtandeſt dabei in der Unantaſtbarkeit Deiner Natürlichkeit und weinteſt bloß nach außen hin ſichtbar, wenn man Dich allzuſehr lobte . . .

Und wieder nach kurzem Atem- und Ruheſchöpfen in Salzburg ging es weiter nach Wien zurück, wo man Dir mit elf Jahren eine Oper zu komponieren auftrug, die das Licht der Rampen nicht erblicken durfte, weil die italieniſchen Theaterpächter Orcheſter und Sänger wider Dich aufhetzten, ſich nicht von einem Wickelkind dirigieren zu laſſen. Sag, haſt Du nicht gelitten, als damals Haß und Neid Dich, den zarten, nervenfeinen Knaben, den der Klang einer Trompete umſtürzen ließ, zum erſtenmal wie der giftige Atem des Wolfs das Kind im Märchen anhauchte? Und dann, als Dein ſtolzer, für Dich ſelbſt ſo ehrgeiziger Vater Dich, ſein Söhnlein, mitten im Winter nach Italien beförderte und mit Dir von Konzert zu Konzert von Mailand bis Neapel in gräulichen, von Flöhen ausgepolſterten Reiſewagen über Kot und Steine

fuhr, und es immer wieder galt, den Welschen begreiflich zu machen, daß ein deutsches Tier Musik von sich geben könnte, was magst Du ausgehalten und überstanden haben? Bis dann endlich der erste volle öffentliche Erfolg als Komponist, nicht als Virtuose — denn was lag Dir, was liegt uns heute an diesem! — Dir beschert war und es nach Deiner großen italienischen Oper „Mithridates", die ach, noch so wenig von Dir selbst trug, wie Goethes frühe Leipziger Liedchen ihn bekunden, von allen Logen und Rängen rief und schrie: „Evviva il maestrino!" Und Du standst auf dem Dirigentenpult, das man für den kleinen Wundermann erhöht hatte, mit Deinem ernsten nachdenklichen Gesichtlein, das jeden für Dein längeres Leben besorgt machte. Und verbeugtest Dich vor dem Geklatsche und Getöse und wischtest Dir mit den vom vielen Rezitativschreiben müde gewordenen zitternden Fingern den Schweiß von der kleinen Stirne, hinter der bereits Deine eigenen Melodien glühten, von denen alle die modischen italienischen Musikanten, die Fioroni, Sammartini, Ferrandini und Lampugnani mit ihrer Kastratenmusik keine Ahnung hatten. Und Du küßtest den schönen Damen, die Dich streichelten, mit Deinem stets kußbereiten Mund die beringten Hände, mit denselben Lippen, mit denen Du Kaiserinnen, Erzherzoginnen, Königinnen und Kurfürstinnen und Deiner Schwester Schoßhündchen Bimberl abgeküßt und gebusserlt hast! Wie oftmals wardst Du krank unterwegs auf Deinen Reisen als Kind, und lagst da im Fieber auf den Tod oder schliefst tagelang wie in Rom hintereinander in tiefer Erschöpfung, alldieweil der fromm gefaßte Vater still bei sich dachte: „Es hängt alles von der göttlichen Gnade ab, ob er dies Wunder der Natur, welches er in die Welt gesetzt hat, auch darin erhalten, oder zu sich nehmen will."

Oh dieser gute vernünftige Vater, den Deine Chronisten nicht müde werden als Muster der Pädagogik und des Genieerziehers zu feiern, wie sehr, wie schwer hat er Dich „in der besten Absicht" natürlich gequält. Denn nun als mit Deinem Aelterwerden die Sensation Deiner Wunderkindschaft aufhörte und ein Konzert von Dir nur der Musik, nicht der Kunststückchen wegen besucht werden mußte, und Du in der Enge des klatschsüchtigen kleinlichen Salzburger Kreises, in einem Bettelort ohne Anregung, ohne höhere Unterhaltung Deine schönen jungen Jahre verschlenzen mußtest, da erwachte der ernste ängstliche Spießbürgergeist immer stärker von Jahr zu Jahr in dem wackeren alten Leopold Mozart, dem fälschlichen Vorbild aller Väter. Denn es war eingezogen in Salzburg als geistliches Oberhaupt ein neuer Erzbischof, ein Welscher, Hieronymus von Colloredo geheißen, ein Hundsvieh von einem Kerl, der einzige Mensch, den Du in Deinem Leben hassen gelernt

haſt bis zur Raſerei, Du liebevollſte Seele! In das Mauſeloch der Philiſterei hat er Deinen braven Vater getrieben, den er auf Grund der paar hundert Dukaten, die er ihm als Kapelliſt und Hofkomponiſt hinſchmiß, mit unendlichen Hudeleien ſekkiert hat, weil er ſich untertänigſt unterſtanden hatte, ein Genie in die Welt zu ſetzen. Was mußt Du erduldet haben, als ein ſolcher bang und klein gewordener Vater, mit dem Dich Dankbarkeit und Liebe ohne gleichen verband, Dich immer wieder in den Dienſten dieſes gefürſteten Scheuſals als Hof- und Domorganiſt zu halten ſuchte! Einmal ſchon entrannſt Du dem Joch und Deiner herrlichen Heimatſtadt, die Dir Geduldigem zum Ekel und ganz unerträglich geworden war. Und flohſt nach Mannheim, dem Paradies der Tonkünſtler, dem Zentrum des ganzen deutſchen Kunſtlebens in damaliger Zeit, dem Du nicht weniger als Schiller ein paar Jahre ſpäter zu verdanken hatteſt. Aber als die erſte ernſte Liebe dort Dein wallend Herz ergriff und Aloyſia Weber mit ihrer, einer Cremoneſer Geige ähnlichen Stimme neben Dir am Clavichord ſitzend, Deine für ſie geſetzte Arie ſang:

"Non so d'onde viene
quel tenero affetto"

ein Auftakt zu jener ſpäteren wunderbaren Weiſe:

„Ihr, die ihr die Triebe des Herzens kennt,
ſprecht, iſt es Liebe was hier ſo brennt!" . . .

Da ſcheuchte die Lebensklugheit und die Weltweisheit des wohlmeinenden Vaters Dich von der armen Tochter eines Souffleurs die Dich eingeſchäfert hätte, in einem heftigen Briefe fort: „Auf mit Dir nach Paris und das bald! Setze Dich großen Leuten an die Seite, keinem Frauenzimmer, das Dich mit einer Stube voll notleidender Kinder auf den Strohſack bringt — aut Caesar aut nihil!" Und fort ging es mit den ſchönſten Ratſchlägen des Alten, dem es ebenſo ſauer wurde, für Dich Geld aufzunehmen und Dich mit zu unterhalten, wie es Dir Jahrelang um ihn leicht geweſen war. Die alte unbedeutende und außerhalb Salzburgs völlig unbeholfene Mutter hatte er Dir, dem nun faſt Zwanzigjährigen, in übertriebener väterlicher Fürſorge und Bevormundung und Angſt um Dein Ungeſchick im Einpacken und Geldwechſeln und Chaiſenmieten mit hinzugepackt. Und nun ſaßſt Du nach einer neun und einen halben Tag langen Fahrt, auf der Du oft glaubteſt, Du könnteſt es nicht mehr aushalten, fern von der Geliebten in der großen wildfremden Stadt, die Dir einſt als Kind zugejubelt hatte, und nun dem zehnmal bedeutenderen Jüngling den kalten Rücken zukehrte. Dort in Paris hockteſt und hauſteſt Du mit der Mutter, die vier Worte Franzöſiſch verſtand und vor Entbehrung und Heimweh „die Täge ihr Teil weinte", in einer kleinen feuchten Mietbude,

in der nicht einmal ein Klavier, Dein Element, Platz hatte. Und rannteſt von Empfehlung zu Enttäuſchung und von Verſprechung zu Demütigung, bis Du ſchließlich Stunden geben und Lektionen erteilen und das Geklimper irgendeiner reichen aber unbegabten Comteſſe anhören mußteſt. Und dann, als die Mutter ſtarb, die alle Tage immer allein „wie im Arreſt“ verbringen mußte, und Du dem merkwürdig ſchnell gefaßten Vater jene rührenden Briefe in ſauberer reiner Perlſchrift, die er an Dir liebte, ſchriebſt, jene Briefe, auf denen wir heute noch die Spuren Deiner Tränen ſehen, was für Schmerzen haben da Deine ſchöne trauervolle Seele durchzogen, Du ſeidenzarter, liebeſüchtiger Geiſt!

Und dann, wie Du heimkehrteſt und die Geliebte treulos wiederfandeſt und den Vater verſtimmt und enttäuſcht von Dir, und Du noch einmal um dieſen ſcheuſäligen Erzbiſchof muſizieren und ſcharwenzen mußteſt, dem Du am liebſten das Violoncell auf dem eitlen Schädel zerſchlagen hätteſt, was haſt Du alles da heruntergeſchluckt an Galle und Griesgram und verſteckтem und verſchmähtem Liebesübermaß! Als Du zwiſchen Läufern und Köchen und Leibkammerdienern, welche die Lüſter anzünden und die Türen aufzumachen hatten und die Du „mit großer Serioſität“ Dir vom Leibe hielteſt, ſitzen und eſſen mußteſt, Du, der Du in den Fingerſpitzen mehr Nobleſſe hatteſt als alle kaiſerlich apoſtoliſchen Majeſtäten in ihrem Corpus zuſammen genommen! . . .

Bis auch Deine Engelsgeduld und Sanftmut ein Ende nahm an jenem Tag, da Du dem aufgeblaſenen Pfaffen, der Dich mit „Fex“ und „elender Burſch“ und „liederlicher Bube“ ſchlimmer als einen unſauberen Schoßhund traktierte, den ſchändlichen Dienſt aufſagteſt. Wofür er Dir durch eine ſeiner Kreaturen in der Antecamera mit einem Tritt in Deinen Unausſprechlichen quittierte, der doch tauſendmal noch erhabener war als ſein fürſtliches Angeſicht. Wie hat Dich da nur die Rückſicht auf Deinen demütigen Vater, den Du wie den lieben Gott geliebt haſt, und der Dir nicht einmal Dank dafür wußte, daß er „keinen Hundsfutt“ zum Sohne hatte, davon abgehalten, perſönlich Rache für einen Schimpf zu nehmen, der Dich mehr als Figaro und Ferdinand von Walter geſchändet und in Aufruhr gebracht hat.

Aber nun wurdeſt Du frei wie der Bürgerſtand in Frankreich, der in Scharen damals ſich erſtritt, was Du als einzelner ohne Nationalverſammlung und öffentliche Erklärung der Menſchenrechte Dir erkämpfen mußteſt: Achtung und Selbſtändigkeit und Freiheit vom Vater und von der Heimat und von der muſikaliſchen Tradition, die Dich bisher noch wie einen Vogel am Faden hielt. Und zum erſtenmal ſprang Dein Herz weit auf und blutete ſeinen

Schmerz und seine Wonne in den Tönen der „Entführung“ aus, diesem herrlichsten Singspiel, das ein Goethe ersehnt hatte und dann wie das Wunderkind im Tempel gepriesen hat. Ach! Du glaubtest den Kelch des Leidens geleert zu haben und griffst jauchzend und übermütig zum Pokal der Freude, der rechts vor uns Lebenden steht! Indem Du Deine zweite Entführung vollführtest und Constanze, die Schwester der ungetreuen Aloysia Weber, als Weib nahmst und Dich unter Thränen mit ihr copulieren ließest. Da weigerte der vielgepriesene mißtrauisch gewordene Vater, der jeder Verleumdung über Dich nun seine alten Ohren lieh, wiederum lange seinen Segen zu dieser Verbindung, um den Du ihn angefleht hattest, in so zärtlichen treuen Briefen, daß es einen Raben hätte rühren können, und es gab einen kalten Sprung in Dein Herz wie nie zuvor. Wie hast Du's ertragen können, daß dies Echo nicht kam, nach dem Du riefst, liebespendendes, liebebedürftiges Kind?

Als ob Du nicht gewußt hättest, welche Frau zu Dir paßte! Als ob irgendeine andere in der Welt besser für Dich gewesen wäre, als diese, die nicht schön war, aber allen Schabernack und alles Possenzeug mitmachte und mit Dir narrierte und lachte und tanzte — das liebste was Du auf Erden tatest — und Dir das Fleisch schnitt, den Punsch kochte und Märchen von Aladins Wunderlampe und dem Schloß in der Höhle Xa-Xa erzählte. Und die sich in Dein Totenbett legte, als man Dich zu Grabe getragen hatte, um ebendort wie Du zu sterben, und die achtzehn Jahre später noch nichts anderes wußte, als einen Deiner wärmsten Verehrer und ersten Biographen zu ehelichen? Du warst gar nicht so unpraktisch in Deiner eigenen Lebens- und Wirtschaftsführung, wie die siebenmal Geschei̇dten meinen, die einen Künstler immer wie ein Kind oder einen Narren unter Kuratel stellen möchten. „Brav Geld machen“ war bis zum letzten Ende ewig Dein Bestreben. Du rafftest Skolaren zusammen, wo sie zu kriegen waren. Und es war nicht Deine Schuld, wenn es Dir mit Stunden- und Konzertegeben besser gelang, als mit Deinen Kompositionen, welche die Verleger als zu schwer und nicht populär genug verschmähten, oder Deine noch nicht gleich dem „Parsifal“ geschützten Opern „Figaro“, „Don Giovanni“, „Cosi fan tutte“ und „Clemenza di Tito“, von denen der Abschreiber oft mehr Profit hatte, als Du selbst. Du wußtest immer wieder Geld herbeizuschaffen und scheutest weder unermüdliches Besuchmachen noch ewig wiederholtes Vorstelligwerden, noch ein paar Schmeicheleien, wenns not tat, noch faule Wechsel und Anweisungen, die auf so und soviel Florins bar und etzliche Rollen Tuch lauteten. Dreitausend Gulden Schulden hattest Du, als Dein Leben mit fünfunddreißig Jahren abbrach und wie

ein feines Seil zerriß, an dem zu viele Laſten hängen. Verſchwender und Lumpen pflegen nicht mit ſolchen kleinen Summen das Weite aufzuſuchen.

Sprich, was mußt Du gelitten haben unter der böſen Nachrede der geſchwätzigen Wiener Welt, die Dich einen Trunkenbold geſcholten hat, weil Du gern hin und für champagnern mochteſt und einen liederlichen ausſchweifenden Wüſtling dazu, weil Du einer Sängerin, die eine Deiner Arien meiſterlich geſungen hatte, zum Lohn auf den Hals geküßt oder vor überquellender Freude an Dein pochendes Herz gedrückt haſt, Du zärtlichſter Ehemann, Du gütiger Vater Du! Es wollte Dir zeitlebens nicht wie Deinem größten Sohne Beethoven, der Fürſten und Kaiſerinnen anflegeln konnte, noch Deinem glücklichen Enkel Wagner, der ſich wie ſein Denkmal in Poſitur zu ſetzen wußte, gelingen, Dich als zukünftige Unſterblichkeit in allgemeinen Reſpekt zu bringen. Du machteſt ihnen zu viel Faxen vor, Du wunderbarer poſſenvoller Menſch, und ſchämteſt Dich faſt Deiner ganz unfaßlichen Ueberlegenheit in allen muſikaliſchen Dingen. Und da war keiner außer Haydn, dem Einzigen vielleicht, der einen Begriff von Deiner ganzen unüberſehbaren Größe verſpürte, da Du Atem hatteſt.

Aber was mußt Du erduldet haben in dieſem Anſchein Deiner äußeren und inneren Unbedeutung vor der Welt, in Deiner vornehmen Schamhaftigkeit, unter der Minderwertigkeit und Dummheit und dem Abſprechen und Mäkeln Deiner Mitwelt, die, wie die Berliner Muſikkritiker immer das Herz oder wie die Italiener die Melodie in Deinen Werken vermißten, alſo gerade das, wovon ſie in tauſend Tönen übertropfen! War das nicht ebenſo töricht wie das Schelten des nur vier Jahre vor Dir verblichenen pedantiſchen Vaters, der Dich wie manches böſe Mal auszankte, daß Du alle Arbeiten gerne „auf die lange Bank ſchieben“ möchteſt, Du unbegreiflich fleißigſter aller Künſtler! Du konnteſt eine Fuge niederſchreiben und zugleich das Präludium für ſie erſinnen, und konnteſt die Poſaunenſtimmen im Orcheſter während einer kurzen Probenpauſe umändern und konnteſt eine Arie oder eine Reihe Tänze flugs in einer Stunde hinſchreiben, und eine ganze Ouvertüre, wie die zum „Don Juan“ in einer einzigen kurzen Herbſtnacht, Du ewiges Wunderkind, der Du ebenſoviel Genie als Wiſſenſchaft hatteſt, wie ſelbſt Roſſini, der eitle, Dir bezeugen mußte. Ach! warum konnteſt Du nicht auch den Tod auf die lange Bank ſchieben, der kurz nach der „Zauberflöte“, Deinem letzten und größten Erfolge, wie ein hagerer und grau gekleideter Bote an Deine Türe pochte! Fühlt denn keiner, wie wund es in Dir geweſen iſt, daß Du ihn willkommen heißen konnteſt, den ſtummen Würger, der Dich — o grauenvollſtes Geſchick des Künſtlers —

mitten von Deinem tönenden Werk fortriß, als Du gerade anfingſt, ganz Du ſelbſt zu ſein und Deine eigenſte deutſche Muſik zu machen? Wie matt und weh muß Dein Herz, Dein glühendes liebendes Herz, von der Welt gemacht worden ſein, daß Du, mehr Jüngling noch als Mann, ſchon den Tod als Deinen wahren, beſten Freund wie eine Beruhigung und einen Troſt erwarteteſt und ſeinen Geſchmack ſchon auf der Zunge noch die Kraft hatteſt, Dir ſelbſt Deine eigene Sterbemuſik zu machen und Deiner Seele ein Requiem zu ſetzen! Du warſt, wilder und trotziger noch als Dante, zur Hölle gefahren und hatteſt verzweiflungsvoll an den Toren des leeren Nichts gerüttelt, und Tod und Verdammniß ſchon in ihren letzten grellſten Tönen ſo nahe vernommen, daß Du keinen Schrecken mehr vor ihnen empfandeſt, daß Du das Sterben wie eine letzte Prüfung mit maureriſchem Ernſt beſtandeſt. „Bleiben Sie bei mir dieſe Nacht“ ſagteſt Du am Vorabend Deines Todes zu Deiner kleinen Schwägerin, „Sie müſſen mich ſterben ſehen!“ Du wußteſt, daß Du es gut machen würdeſt, das Sterben, wie alles, was Dein Genius ſich vornahm. Und doch, wie viele Thränen entſtürzten Dir noch ein letztes Mal, als Du fühlteſt, daß es ſchon zu Ende ging, dieſes kurze, ſchmerzüberladene lacrimoſe Leben, deſſen Bahn ſich unter ſo glücklichen Auſpicien öffnete und mit ſolch unſterblichen rührenden Bruchſtücken ſchloß! Gequält von dem Gedanken, daß Deine Feinde, die Italiener, Dich vergiftet hätten, Dich, den die Menſchheit als einen der größten Neuerer und den erſten Gemütsmuſikus kaum gewürdigt hatte, wandteſt Du der Welt den Rücken, Dein Haupt gegen die kalte Wand geneigt und verſchiedeſt!

Laß mich Deine letzten Tränen trocknen, Du viel zu wenig geliebter Geiſt! Laß mich Dir ſagen, was Du uns heute biſt! Laß mich Dir Deinen Ruhm verkünden, der heute über alle Länder reicht und von dem jeder Menſch, nur Du noch nichts weißt, Du Ueberreicher, Du unſer aller ewiger Gläubiger!“

Und ich verſuchte, ſeine kleinen weichen Hände, von deren Spiel noch Greiſe bei der Erinnerung glühten, zu ergreifen und in tiefſter Dankbarkeit zu drücken. Aber er entſchwebte vor mir im Traum in einer Wolke von unendlichem Wohllaut.

Und er lächelte, er lächelte . . .

Adolf Wilbrandt.

Von Alfred Freiherrn v. Berger.

Wie oft, wenn ich in den letzten fünfzehn oder zwanzig Jahren eine neue Tragödie von Wilbrandt las, hab' ich im Stillen bedauert, daß der Dichter, von höheren Zielen verlockt, so früh von dem anmutigen Pfade abbog, auf dem er war, als er seine ersten Lustspiele schrieb. Wenn er ihn später gelegentlich suchte, konnte er ihn nicht recht wiederfinden. Wie freudig und herzlich wurden anfangs der Siebzigerjahre des vorigen Jahrhunderts die Einakter „Jugendliebe" und „Unerreichbar", die dreiaktigen Lustspiele „Die Vermählten" und „Die Maler" von Publikum, Kritik und Theaterleuten begrüßt, als sich der neue Dichter mit ihnen im Burgtheater einführte. Und der Dichter selbst stimmte in Wesen und Erscheinung prächtig zu seinen Arbeiten. Er sah aus, wie man sich damals einen Poeten vorstellte. Auf einem kaum mittelgroßen, kraftvollen Körper saß ein geistvoller, fast schöner, aber doch männlich ausdrucksoller Kopf mit dichter, dunkler, glatt zurückgestrichener Mähne, unter der sich die hohe, ungewöhnlich edel gewölbte Stirn zur fein geschwungenen länglichen Nase herabsenkte; darunter ein wohlgeformter, von einem weichen Schnurrbart überschatteter Mund, ernsthaft, aber stets zum Lächeln bereit; das Kinn, wenigstens in späteren Jahren, umrahmt von einem kurzen, nach unten zugespitzten Vollbart, wie man ihn auf manchem Porträt Shakespeares sieht. Einen „Shakespeare von Dragant" nannte Friedrich Uhl in boshafter Laune einst Wilbrandt. Das Belebende und Beseelende aber in diesem etwas blassen Gesicht waren die Augen. Deutsche Augen waren's eben nicht, dazu waren sie zu dunkel, zu feurig; eher Augen eines Südländers oder, wenn schon eines Deutschen, so doch eines Deutschen, der sein Leben lang „das Land der Griechen mit der Seele suchte". Und wie konnte es aufleuchten in diesen Augen: freundschaftlich, gefühlvoll, gedankentief, humoristisch oder begeistert, wie der Moment es mit sich brachte; aber auch starr, ja stechend konnten die Blicke aus ihnen herausschießen, und wenn dazu im Zorn Blut und Lächeln ganz aus den Wangen

wichen, dann empfand man, daß auch Leidenschaft in dem anscheinend weichen und liebenswürdigen Manne war. Er liebte und haßte treu, fürs ganze Leben. Wenn auch diese Augen aus einer anderen Welt und in eine andere Welt zu schauen schienen als die norddeutsche Wirklichkeit, in die ihr Besitzer hineingeboren war, so blieb Wilbrandt doch im Innersten echter Mecklenburger Schlag mit all seinen Vorzügen und Fehlern, mit seiner Gemütlichkeit und mit seinem Humor, aber auch mit seinem steifen Nacken und mit seinem harten Schädel. Nur seine Phantasie hatte Flügel, um ihn südwärts zu tragen, sein Charakter wurzelte fest in dem Heimatboden und Heimatart. Wenn er seinen Apelles die flatterhafte, goldlockige Phöbe, als sie ihn aus seinem Palmyra nach Rom locken will, rauh abweisen ließ mit den Worten: „Hier wurzl' ich, und die Mutter," so war das, wie so vieles im „Meister von Palmyra", ein Naturlaut aus der Brust des Dichters, dem der Süden, auch der deutsche und ganz besonders Wien, zwar zeitweilig Bedürfnis war, dem aber sein heimischer deutscher Norden notwendige Lebensbedingung blieb. Trotzdem ließ er sich vom Wiener Leben gern umspülen und anheimeln, und in jener Zeit seiner ersten Erfolge genoß er es mit vollen Zügen. Auch er gefiel den Wienern, als Mensch und als Dichter. Der Zauber seiner ersten Lustspiele ist noch heute nicht ganz verflogen, wenigstens nicht aus dem Gedächtnis älterer Burgtheaterbesucher. Zu sagen, Wilbrandt habe in diesen Stücken dem deutschen Lustspiel neue Bahnen eröffnet oder gewiesen, wäre Uebertreibung. Aber es war doch etwas in ihnen, was vor Willbrandt noch nicht da war, so noch nicht da war. Dieses „Etwas" zu definieren, ist nicht leicht. Es mochte wohl damit zusammenhängen, daß es Lustspiele eines Dichters, eines Lyrikers und seelisch feinen Novellisten waren, der das Element des Poetischen auch im Lustspiel nicht missen mochte. Das war etwas Neues. Dichter waren unter den Verfassern deutscher Lustspiele bisher doch nur Lessing (obwohl dieser sich nicht als Dichter gelten lassen wollte) und einigermaßen Gustav Freytag gewesen. Kotzebue, Benedix und eigentlich auch Bauernfeld waren nur Theaterschriftsteller mit mehr oder minder Talent, Geist und Bildung, aber keine Dichter. Wilbrandt aber legte, beispielsweise in den „Malern", den heiteren und lustigen Szenen als Thema die Entpuppung eines kleinen „sächlichen" Malweibchens zu reizvoller Weiblichkeit zugrunde und verlieh dadurch, so konventionell die Schilderung der Atelierleute und ihres Treibens auch ausgefallen sein mag, dem Lustspiel einen seelischen Zauber, den man bisher nur in Novellen gefunden hatte. Lustigkeit, durch einige hineingestreute poetische Blüten veredelt und aromatisch gemacht, das war es, was dem Publikum an den Sachen

des jungen Wilbrandt angenehm war. Das wäre auch ein Anfang gewesen zu weiterer, reicherer Entwicklung, und es lag niemandem besser als Wilbrandt mit seiner Liebenswürdigkeit und seinem Humor. Vielleicht hätte Wilbrandt mit zunehmender Reife auch später einen Ausweg gefunden aus der theatralischen Phantasiewelt, in der seine ersten Stücke noch spielen, in die bunte Mannigfaltigkeit des wirklichen Lebens, und dann hätte er der deutschen Bühne eine Anzahl dauerhafter und eigenartiger Lustspiele hinterlassen können.

Es kam anders, kam, wie es nach Wilbrandts Naturanlage und den Bildungseinflüssen, die auf diese gewirkt hatten, kommen mußte. Statt den feinen Goldfaden fortzuspinnen, der in seine jugendlichen Hände gelegt war, wagte er sich bald, im Vertrauen auf seine früh errungene, knappe und straffe, mit Virtuosität beherrschte, wenn nicht dramatische, so doch theatralisch-technische Gestaltungskraft, an dramatische Probleme von Shakespearescher Wuchtigkeit und Tiefe. Er schuf einen „Gajus Gracchus", „Arria und Messalina", einen „Nero". Wirksame Theaterstücke ohne Zweifel, die, so geringschätzig auch die moderne Kritik von ihnen sprechen mag, vielleicht sogar noch heute mit genialen und kongenialen Darstellern in den Hauptrollen das Publikum mitreißen könnten; aber als Tragödien, das heißt als dramatische Kunstwerke höchsten Ranges, beurteilt nach dem strengsten Maßstabe, da muß ich, so lieb mir Wilbrandt als Mensch und Dichter war, so reiche dichterische und sprachliche Schönheiten in ihnen verstreut sind, so schlagkräftig der Dialog, so kühn und geschickt oft die Komposition, so effektvoll manche Szene ist, da muß ich trotz alledem frei bekennen: das Letzte, das Höchste, das Eigentliche, wodurch sich eine wirksame dramatisierte Begebenheit oder Anekdote zur echten, an die dunkelsten Geheimnisse des Daseins rührenden Tragödie erhebt, das fehlt ihnen doch, fehlt ihnen allesamt, fehlt auch allem, was Wilbrandt später, bis ins hohe Alter geschaffen hat. Oft setzt ein Drama originell, verwegen ein. Man meint: diesmal kommt's. Aber auf einmal schnappt das Ganze falsch ab. Die geradlinig geführte Handlung nimmt einen schiefen Verlauf, den unsere Empfindungen nicht mitmachen will, oder ein kleinliches oder erkünsteltes Motiv drängt sich plötzlich zwischen die starken und gesunden Beweggründe des dramatischen Geschehens. Kurz, zur wahren Tragik vertieft sich die Wirkung selten oder nie. Tragiker ist man, wie man Tenorist ist oder Bassist. Forcieren läßt sich das nicht, und schon der Versuch kann schaden. Es schien mir oft, als habe Wilbrandt durch den energisch durchgeführten Versuch, sein großes Talent in eine Lage zu schrauben, die ihm nicht natürlich war, dessen gesunde Entwicklung gestört. „Nero",

glaube ich, mit seiner überhitzten Sinnlichkeit, mit der Exaltiertheit seiner Atmosphäre bezeichnet den Moment, da Wilbrandts Talent sich überschrie.

Wenn ich offenherzig betone, worin nach meinem persönlichen Urteil Adolf Wilbrandt unter den Großen und ganz Großen zurückbleibt, so will ich ihn damit nicht herabsetzen. Viel mehr wäre zu sagen über die Eigenschaften dieses Dichters und Dramatikers, durch die er gar viele, die heute in höherer Geltung stehen als er, mächtig überragt. Einen Epigonen nennen ihn geringschätzig die Modernen von heute, die meistens nicht ahnen, wie viel Epigonentum in ihnen selber steckt. Gerade das, gerade ein Epigone war Wilbrandt nicht. Zu den höchsten Gipfeln der dramatischen Kunst mögen ihn seine Wege nicht geführt haben, aber er ging eigene, selbstgefundene Wege. Er hat weder bewußt noch unbewußt einen Großen aus naher oder fernerer Vergangenheit nachgeahnt. Alles, was er geschrieben hat, trägt nach Stil und Gehalt so sehr die Marke seiner Persönlichkeit (oft bis zur Manier ausgebildet), daß ich meine, ich mußte ein Fragment Wilbrandtschen dramatischen Dialogs, der mir, aus dem Zusammenhang gerissen, unter die Augen käme, auf den ersten Blick erkennen. Wie oft hab' ich mich in früherer Zeit angestrengt, um die Urbilder zu entdecken, denen Wilbrandt nachempfunden und nachgedichtet haben mag. So recht ist's mir niemals gelungen. Vielleicht verrät sich in der mageren und sehnigen Sprache sowie in der psychologischen Führung hin und wieder ein gewisser Einfluß Heinrich v. Kleists, in dessen Genius er, wie sein schönes, von der literarischen Forschung überholtes, aber an seelischem Tiefblick unerreichtes Kleist-Buch beweist, tief eingedrungen ist. Auch zeigt sein dramatischer Jambus häufiger, als daß dies bloß Zufall sein könnte, den Bau und Rhythmus des Schlegelschen Shakespeare-Verses (von dem auch Otto Ludwigs Empfindung sich niemals befreit hat). Aber sonst zeige man mir den Klassiker, durch dessen Nachahmung, offene oder verhehlte, Wilbrandt sich zum „Epigonen" gestempelt hätte! Oder soll sein Epigonentum darin liegen, daß seine Persönlichkeit vermöge seiner breiten und tiefen Bildung, seines vielfältigen Wissens, seiner menschlichen Kultur ganz durchtränkt und durchsüßt war von geistigen Elementen ältester und neuester Zeiten? „Bildungsdichter" schalten ihn deshalb manche Moderne, die nicht zu wissen scheinen, daß die Ursprünglichkeit der Unbildung und der Halbbildung jenem, dem Bildung zweite Natur geworden ist, nicht viel zu sagen vermag, daß echtes Genie mit Notwendigkeit wie zum Fleiß auch zur Bildung zwingt, und daß, was einem Schaffenden an voller, genialer Ursprünglichkeit fehlt, einzig und allein durch Bildung einigermaßen ersetzt werden kann. Ja, in

dieſem Sinne war Wilbrandt ein Epigone unſerer deutſchen Klaſſiker, daß er ſein Leben lang danach rang, ſich ſelbſt zu möglichſter geiſtiger Univerſalität zu geſtalten und zu entfalten. Dieſe ſeine Perſönlichkeit hat Wilbrandt in keiner ſeiner dramatiſchen Schöpfungen größer und ſchöner abgeſpiegelt als im „Meiſter von Palmyra“. Vor faſt fünfundzwanzig Jahren habe ich dieſe Dichtung zuerſt geleſen, und noch heute, obwohl ich ihre Schwächen durch wiederholtes Studium und durch Inſzenierung des Werkes genau kenne, ſteht ſie meinem Gemüt ſo nahe, wie am erſten Tag. Vieles, was ſonſt gegen Wilbrandt ſich ſagen ließe, gilt vom „Meiſter“ nicht. Oft wollte es mich bedünken, als ſei der „Meiſter vom Palmyra“ von einem Dichter geſchaffen, den die Natur in Adolf Wilbrandt eigentlich ſchaffen wollte.

Und in dieſen Tagen, da meine Gedanken bei dem geſchiedenen Freund weilen und ſein edles Totenantlitz vor meiner Phantaſie ſteht, umſchweben mich Bilder und Szenen aus dieſer Dichtung und klingen ihre Verſe in mir. Seine eigene, grenzenlos enthuſiaſtiſche Liebe zum Leben hat Wilbrandt ſeinem Apelles in die Seele gegoſſen und ließ ihn doch zuletzt zu der Erkenntnis durchdringen, daß auch die reichſte und tiefſte Perſönlichkeit eine der Ewigkeit unfähige Form iſt, die zerbrochen werden muß, um das Leben zu gewinnen, das in unendlich vielen Formen durch das Weltall flutet. So empfindet Apelles, der Glückliche, auch ſein Sterben als letzte höchſte Wohltat. Ob ſolche Gedanken auch dem Dichter durch das hinüberſchlummernde Haupt gegangen ſind? Ob er auch den lebenslang gehaßten Tod innerlich begrüßte mit einem „Du biſt's? Ich danke dir!“ Wenn es ſo war, dann erklang ihm gewiß auch im Sterben, wie dem Apelles ſein geliebtes Adonislied, ſein Lied vom deutſchen Land, vom deutſchen Volk, vom Deutſchen Reich und vom großen Bismarck.

Digitized by Google

Aus meinem Diarium.

Von Gerhart Hauptmann.

Wir wissen nichts über das Wesen der Kraft und sind selbst das Wesen der Kraft.

* * *

Es ist ein feierlicher Moment, wenn man zum ersten Male den großen, monotonen Rhythmus der Jahrtausende hört.

* * *

Die Welt ignoriert uns alle wahrhaft, und das ist uns gut.

* * *

Es gibt Esel, die tote Adler mit den Zähnen rupfen, um sich in ihren Federn zu wälzen.

* * *

Von Illusion zu Illusion gelockt, erreicht man schließlich ein Ziel: in der Kunst! — aber im Leben?

* * *

Pariagefühl und die Verhöhnung des Volksmäßigen verhalten sich zu einander wie Zweig und Frucht.

* * *

Einst war anschauliche Phantasie von einer ähnlichen Kraft, als heut die Mathematik.

* * *

Verschlafener Grieche, salbe deine Glieder
und steig geschmeidig zur Palästra nieder!

* * *

Das grenzenlose Denken kann niemals eine allgemeine Gefahr werden: die Gefahr entsteht dort, wo es sich beschränkt: dort allerdings droht immer wieder der neue malleus maleficarum.

* * *

Le style c'est l'homme. Dieſer Satz Buffons gilt in Malerei und Muſik ebenſo wie in der Dichtkunſt. Er gilt in einem Umfang, der alle ſtyliſtiſchen Spielereien ausſchließt.

* * *

Dichten heißt, hinter Worten das Urwort aufklingen zu laſſen.

* * *

Deine tiefſte Erkenntnis iſt zugleich am meiſten und ganz ausſchließlich dein Eigentum.

* * *

Der Dummſtolz iſt der undurchdringliche Panzer: aber ich mag wider ihn nicht einmal die goldene Rüſtung meines echten Stolzes anlegen! Warum nicht? weil ſie ein wenig jenem anderen Panzer ähnlich ſieht.

* * *

Jeder Menſch verbirgt ein geheimſtes Motiv. Es iſt oft über jeden Begriff nebenſächlich und lächerlich: weil er das weiß, ſtirbt er, ohne es je verraten zu haben. Wer es entdeckt, beſitzt oft den Schlüſſel zu vielen und großartigen Handlungen eines großen Mannes.

* * *

Man verehrt ſeine Mutter und verachtet das wahrhaft Volksmäßige: wie kommt das?

* * *

Prüderie.

Womit hat Gott dich am reichſten beſchenkt?
mit dem Rocke, der am Nagel hängt?
oder mit dem, was übrig iſt:
wenn du nackend wie Adam biſt?

* * *

Es gibt einen blinden Eigenſinn, der ſich für Kraft nimmt und genommen wird, und eine redliche Klugheit, die Kraft iſt und für Schwäche gilt.

* * *

Er will gelten!
Nein!
Nicht gelten!
Sein!

* * *

Wische die Lästerungen ab, wie die Athleten den Staub.

* * *

Was ich einsog von dem Licht,
nahm mir meinen Schatten nicht.

* * *

Das Leben bedeutet eine fast lückenlose Reihe persönlichster Entdeckungen.

Der Orkus soll verschüttet werden: das ist die Riesenarbeit der Menschheit.

* * *

Schildere, wie alle Götter zum Altare Jesu kommen. Warum? Weil er ein Mensch war.

* * *

Zivilisation ist Zwang, Kultur ist Freiheit.

* * *

Wir wissen von keiner höheren Vollkommenheit, als die menschliche ist.

* * *

Nein, ich liebe nicht alle Menschen; und sie haben es auch wahrhaftig nicht alle nötig.

* * *

Irgendwann entwickelt dir jeder Gegenstand seine immanente Schönheit.

* * *

Wie unreal ist ein Traum, und wie fest verbindet er Menschen!

* * *

Irren ist göttlich.

* * *

Wie kommt das: es gibt in Deutschland augenblicklich viel mehr Hälse, als Nacken.

* * *

Der schöne Klang, der Stradivarius-Geige ist bedingt vom Lack. Der christliche Lack hat nur selten die gleiche Wirkung.

* * *

Unter den Ehefrauen gibt es sehr viele eingemauerte Nonnen.

* * *

Eitelkeit ist eine schöne Wiege für Erwachsene.

* * *

Wie wäre es mit einem neuen Begriff: Humanitäts-Schurkerei.

* * *

Es gibt Gymnastiker der Gemütsbewegungen.

* * *

Zwei Dinge erzeugen gleicherweise Ungeduld: Schmerz und Freude.

* * *

Glaubt jemand vielleicht, ich könnte mich je als Kohlhaas auftun und nach Gerechtigkeit schreien? Der irrt sich.

* * *

Wer nicht spricht, vermehrt die Sprachverwirrung nicht.

* * *

Er hatte eine nicht sehr ausgedehnte Verschönerungsanlage im Kopfe, und darauf ging sein Geist spazieren.

* * *

Es gibt heute eine philosophische Wasserpest.

* * *

Menschen tragen Balken, Balken tragen Menschen. Der Dichter das Werk, das Werk den Dichter.

* * *

Kleiner Gegenstand, große Treue.

* * *

Mein Freund, Pfaffen stecken in vielen Vermummungen, und wir sind stets in Gefahr, entweder von solchen der Religion, der Philosophie, der Wissenschaft und der Kunst vergewaltigt zu werden.

* * *

Genies sind unbequem.

* * *

Tieck und andere Dramatiker kennen die vielfältigten Aeußerungen der Affekte nicht, sondern nur einige konventionelle.

* * *

Jemand sagte: „wir wollen Gott lieben, das Weib ist es nicht wert."

* * *

So viele Gedanken über Gott. Warum nicht auch zahllose Bilder von Gott?

* * *

Glaubt Ihr, daß ich alles nicht kann, was ich ungetan lasse?

* * *

In der Kunst wird auch durch das realste Material stets das Immaterielle erstrebt.

* * *

Wir wissen nicht einmal, was wir sind; geschweige, was wir werden können.

* * *

Teufelsbanner. Die alten Griechen: hatten die auch sehr große Hufe?

* * *

Dem müden und eifrigen Arbeiter kann ein Sturz etwas Erlösendes haben, obgleich er nichts weniger will, als sterben.

* * *

Ist es nicht im Hinblick auf Amerika unsere verdammte Pflicht und Schuldigkeit, durch und durch Europäer zu sein?

* * *

Geschmack darf nicht produktiv werden; er ist wesentlich korrektiv.

* * *

Nietzsche empfand sich vor als Religionsgründer. Sein Angriff gerade auf Straußens neuen Glauben bedeutet im Grunde: Raum für Zarathustra!

* * *

Der Mensch, dessen Sinne durch eine antisinnliche Moral verdorben und geschwächt worden, ist ein von Priestern um sich selbst betrogener, armer Schelm. Wir verwerfen heut Askese in Form von Kasteiung und blutiger Geißelung, auch sind die eingestandenen Formen der Gottesopfer — Menschenopfer! — selten geworden. Aber ihre geheimen, feinen und tödlichen Formen blühen geheim-öffentlich.

* * *

Die Poesie lag über ihrem Wesen, wie die Lackmalerei auf einem japanischen Kästchen. Das Holz des Kästchens ist hart und saftlos. Dazu ist das Kästchen leer.

* * *

„Wer das Leben nicht schätzt, verdient es nicht.“ Leonardo. „Wer das Leben schätzt, verdient es“, würde ihm Ekkehart und Gotamo Buddho antworten.

* * *

Es gibt Männer, die sind ihre eigenen Schulmeister, Pfaffen und Henkersknechte.

* * *

Es ist bitter, daß die Beschäftigung im Geistigen uns nicht soweit frei machen kann, daß wir ganz unabhängig von den gröbsten Instinkten urteilen.

* * *

Man kann eine und dieselbe Sache in so vielen Gestalten richtig darstellen, daß es schmerzt, sich für eine allein entscheiden zu müssen.

* * *

Wieviel Kluges ist gesagt, wieviel Törichtes benutzt worden.

* * *

Im Geist ist eine Vergötterung der Natur im Gange.

* * *

Der Born der Sage ist vertrocknet. Die Berge sind entgöttert und kahl. — Aber sie sind! Sie sind und warten.

* * *

Meine Kunstform ist meine Moral.

Josef Kainz.

Eine Gedenkrede von Ludwig Fulda.

Das undurchdringliche Mysterium des Todes, wie oft es auch unsere Pfade kreuzt, verliert durch die Wiederholung nichts von seiner schaurigen Dunkelheit. Nicht nur unser Schmerz steht jedesmal vor dem völlig Unfaßbaren, wenn eine teure Gestalt aus unserer Mitte, von unserer Seite plötzlich verschwindet auf immerdar. Auch unserer Phantasie sträubt sich mit aller ihr innewohnenden Macht, den ungeheuren Sprung vom Sein zum Nichtsein mitzutun, eine Ursache für aufgehoben zu halten, deren Wirkung in uns fortdauert, ein Licht für erloschen, dessen Strahl in uns weiterglüht. Doppelt abgründig jedoch wird uns das Rätsel, wenn es einen Fürsten des Lebens betrifft, einen, der um vieles lebendiger war, als die Menschen gemeinhin sind, und darum berufen, auch sie lebendiger zu machen.

Ein solcher Fürst, ein solcher Souverän und Gewalthaber des Lebens war der herrliche Künstler, der vor genau zwei Monaten die Erde, die ihm leicht war, verlassen hat; er, zu dessen Gedächtnis und zu dessen Preis wir uns heute hier versammelt haben. Und wenn diese vom Odem seiner Kunst geweihten Bretter gefügt worden sind, um die Welt zu bedeuten, für die eine wehmütig feierliche Stunde bedeuten sie uns die Welt, die er uns geschaffen hat, und die mit ihm untergegangen ist.

Untergegangen? Ach, wie schwer, wie unendlich schwer fällt es uns doch, zu glauben, was wir wissen! Zu glauben, daß dieses Feuerauge gebrochen sein soll, dieser beredteste Mund, der jemals zu uns gesprochen hat, auf ewig verstummt; verflogen die Seele, die so viele Seelen zu umfassen, zu durchwandern, zu verkörpern begnadet war! Und doch — wir alle sind ja gequälte und erschütterte Zuschauer gewesen des lange ausgesponnenen Trauerspiels, in dem er unfreiwillig zum letztenmal die Heldenrolle versah. Nur dem Unberühmten eignet das Recht, sein Leiden und Sterben für sich allein zu haben. Den gefeierten Liebling aber

läßt man vom Schauplatz auch dann noch nicht abtreten, wenn ihm der Tod das Stichwort zugerufen; er muß auch noch sein Ende bei aufgezogenem Vorhang spielen. Eben deshalb haben wir es ihm gegönnt, daß der Vorhang endlich fallen durfte, um Wochen zu spät und um Jahrzehnte zu früh; und dem Schicksal, dessen sinnlose Raubgier wir nicht begreifen und nicht verzeihen können, wollen wir wenigstens Dank dafür wissen, daß es vor unseren trauernden Blicken nur den Menschen und nicht den Künstler langsam zerstörte, daß wir diesen als einen noch Emporwandelnden, nicht als einen Hinabgleitenden in unserem Gedächtnis bewahren.

Wohl ihm, der von uns Abschied nahm, noch mit uneingelösten Verheißungen auf der Lippe. Denn ebenso stark und frisch wie unsere Trauer blieb dadurch unsere Freude an ihm. Eine Freude, in der die beiden Pole Besitz und Sehnsucht zusammenschmelzen. Während wir uns sehnen nach dem, was er uns noch schuldig war, fühlen wir uns um so reicher durch das, was er uns geschenkt. Nur müssen wir haushälterischer damit umgehen als in den letzten Zeiten, da seines Verschwendens kein Aufhören schien. Der Schatz ist groß; aber er kann nicht weiter vermehrt werden. Was wir damals nur sorglos häuften, das holen wir jetzt behutsam aus den Truhen hervor, um es zu überzählen, um es abzuwägen, um über Wert und Wesen des Ganzen wie des Einzelnen uns selber Rechenschaft zu geben.

Freilich vermögen wir das nur in sehr beschränktem Maße. Wer war Josef Kainz? Und was war er uns? Tausend Antworten können wir auf die Frage suchen, ohne sie zu erschöpfen, ohne auch nur ihren Kern zu berühren. Jede höchste menschliche Begabung ist ein Elementarereignis, eine Naturgewalt und als solche unergründlich, unerklärlich. Wie uns alle Naturforschung von der Anziehungskraft der Materie nur offenbaren kann, auf welche Art sie wirkt, nicht aber wodurch sie selbst bewirkt wird, so läßt sich auch die menschliche Anziehungskraft nur in ihrer Erscheinung, in ihren Folgen und Einflüssen erhellen; ihr Ursprung bleibt uns ein dicht verschleiertes Geheimnis, und wir finden uns damit ab, indem wir es bezeichnen als den Zauber der Persönlichkeit. Ja, wir gebrauchen sogar das Wort Persönlichkeit schlechtweg, um das x anzudeuten, das in jeder Gleichung individueller Werte unbestimmbar übrig bleibt.

Auch bei Josef Kainz kommen wir um den Notbehelf dieses Wortes nicht herum. Oder wo wäre die ästhetische Schablone, die auf ihn paßt? Wo die Rubriken theoretischer Einteilungsweisheit, deren er nicht spottet? Wo die Zäune und Gitter künstlerischer Schulen und Richtungen, die er nicht übersprang? Welche

Doktrin darf ihn für sich beanspruchen? Welche Gruppe ihn den Ihrigen beigesellen? In seines Ruhmes Jugendtagen, da seine Darstellung klassischer Gestalten die erstarrte Tradition keck über den Haufen fegte, etikettierte man ihn als kühnen Wahrheitsapostel. Sobald aber wenige Jahre darauf die eigentliche realistische Bewegung einsetzte, empfand man ihn als ihr stärkstes Gegengewicht, empfand ihn neben einer Kunst, die ausschließlich wahr sein wollte, als den Meister und Hüter des Stils. Hinwieder in der stilstrengen Atmosphäre des Burgtheaters wurde er von neuem zum rebellischen Deristen gestempelt — und war doch allezeit der Nämliche gewesen, allezeit nur sich selber treu. Seine Natürlichkeit war nicht die des Naturalismus, da er lediglich seine eigene Natur darin zur Geltung brachte. Und andererseits war auch sein Stil kein Gemeingut, war aus ihm herausgeboren, ihm allein angehörig, ihm allein gemäß.

Diese vollendete Urwüchsigkeit, die sich selbst ihre Gesetze gibt, dann aber auch daran sich bindet, ist die erste Voraussetzung des Genies. Kainz besaß jedoch ebenso die zweite, vielleicht noch wichtigere: die Fähigkeit, des Stoffes Herr zu werden, ihn ohne Rest aufgehen zu lassen in Form. Der Stoff des darstellenden Künstlers ist sein eigener Leib, und dessen Glieder und Organe zu modeln für seine Bestimmung im allgemeinen, wie für jede seiner Schöpfungen im besonderen, ist seine Aufgabe. Hierin hat keiner je Staunenswerteres geleistet als er, um den wir klagen. War doch das Material, das er von Haus aus dazu mitbrachte, nichts weniger als überwältigend. Ein hagerer, schmächtiger Körper von kaum Mittelgröße, ein schmaler, kantiger Kopf, dem außer der dunklen, von innen her geschürten Glut seiner Augen nichts Fesselndes verliehen schien, ein Profil ohne edle Linie und markanten Schnitt, alles in allem eine Erscheinung, weit entfernt von dem Idealbild des Heldenspielers oder primo amoroso, das der deutsche Theaterbesucher von dazumal in sich trug. Nicht einmal der bewährte Seherblick des Bühnenfeldherrn Heinrich Laube kam darüber hinweg. Nie würden die Wiener sich einen so häßlichen Liebhaber gefallen lassen, prophezeite er von ihm, den sie dort jüngst wie einen Herrscher zu Grabe trugen. Das Gegenteil traf ein. Kainz mußte jenem Idealbild nicht weichen, sondern es wich ihm. Er erstegte einem ganz neuen Typus auf der Bühne des Daseinsrecht, indem er gleichzeitig den Puppenkopf und die Modejournalschönheit in Mißkredit geraten ließ. Wenn heute das sogenannte gefällige Aeußere für die Schauspielerlaufbahn nicht mehr ausschlaggebend ist, wenn Menschen sich mit Erfolg dem Theater widmen, die es vor dreißig Jahren

nicht hätten wagen dürfen, so ist dies Kainzens Einfluß oder, sagen wir ruhig, sein Verdienst. Denn was zuerst ihm und ihm am gründlichsten gelungen, das bedeutet in der körperlichsten und sinnlichsten aller Künste den Triumph des Geistes über den Leib, der Form über den Stoff. Aber wie hat er auch mit seinem Pfunde zu wuchern verstanden! Dieser Schmächtige konnte gewaltig werden, dieser Unansehnliche imposant, dieser Unschöne schön, sobald es erforderlich war. Ja, man vergaß überhaupt die zufällige Struktur dieses Antlitzes, weil es sich vollständig transparent machen konnte für den seelischen Vorgang, den es vermittelte. Man vergaß die Dürftigkeit dieser Glieder, weil sie zart oder derb, zierlich oder stämmig, elastisch oder eisern wirkten, je nach ihres Meisters Wink und Willen. Vor allem aber vermochte er ihnen den adligen Anstand aufzuprägen, an dem im Märchen die heimlichen Prinzen erkannt werden. Er hatte, wenn er einen König spielte, nicht nötig, die geborenen Könige nachzunahmen; er war vielmehr in der Lage, ihnen zum Vorbild zu dienen, sie zu lehren, wie man sich bewegt, schreitet, stillsteht, sich niederläßt und erhebt, eine Treppe herabsteigt, einen Gast empfängt und verabschiedet, wenn man von Gottes Gnaden ist.

Und nun erst seine Stimme! Ihr voller, modulationsfähiger Tenorklang war ihm mitgegeben. Und doch, welch ein Weg von da bis zu dem mit unerhörter Virtuosität gehandhabten Instrument, das die Ausdrucks- und Eindrucksmittel der menschlichen Sprache nicht nur erschöpft, sondern gemehrt, verstärkt, erweitert hat! Was bis dahin der Musik vorbehalten geschienen, jedes beliebige Tempo anzuschlagen bis zu den schwindelerregenden Läufen und Passagen des Prestissimo, er hat es auch für die Sprache, obendrein für unsere als schwerfällig verschriene deutsche Sprache, erobert. Durch nichts hat er den Staub von deutschen Bühnenbrettern so kräftig fortgeblasen, wie durch den Sturm seiner Rede. Wie die alten Germanen in den windgetriebenen Wolken jagende Walküren zu gewahren glaubten, so sprengten seine Worte gleichsam auf gepeitschten Rossen bergan, um erst auf dem Gipfel des Gedankens auszuruhen. Oder man könnte auch sagen: der Gedanke war das Edelwild, das er mit nachsetzenden Worten verfolgte, umstellte, zur Strecke brachte, ja, dem er sogar dann noch die sichere Schlinge überwarf, wenn er anscheinend an ihm vorbeiflog.

Gibt es ein glänzenderes Zeugnis für seine einzige, unvergleichliche Sprechkunst, als daß sie auch ohne den Illusionsapparat des Theaters auszukommen, diesen beinah völlig zu ersetzen imstande war? Von jeher habe ich darum den Vorleser Kainz für ein noch

merkwürdigeres Phänomen gehalten als den Schauspieler Kainz. Nur wer jenen gehört hat, weiß, bis zu welchem Grade das Wort bildnerisch werden, unsere innere Bildkraft zur Selbsttätigkeit anspornen, unserer Phantasie die immer etwas unvollkommenen, etwas plumpen Sinnfälligkeiten der Szene entbehrlich machen kann. Nur wer jenen gehört hat, begreift die Wunderwirkungen der Rhapsoden und Märchenerzähler in Zeiten, da noch keine Bühne bestand und keine zu bestehen brauchte. Auch mir sollte sich seine Künstlerschaft zum erstenmal nicht in einem Schauspielhaus offenbaren, sondern in dem engen Zimmer, das ich als junger Doktor in München bewohnte. Während eines Ferienbesuches, den er in der Gloriole seiner eben errungenen Berliner Popularität den Münchener Freunden abstattete, war ich durch diese mit ihm bekannt geworden; und an einem siedend heißen Sommernachmittag bei mir versammelt, baten wir ihn, uns etwas zu lesen. Ohne viel Umstände griff er vom Bücherregal einen Band Grillparzer, zog seinen Rock aus und las, in Hemdärmeln an meinem Schreibtisch sitzend, den „Traum ein Leben" von Anfang bis zu Ende. Nein, er las nicht; er lebte den Traum des Dichters, und wir, die atemlos Lauschenden, träumten das Leben des Gedichtes. Er zwang uns, indem er die Trochäen mit der flatternden Geschwindigkeit durchraste, mit der sich Traumvorstellungen ablösen —er zwang uns, sage ich, in das Kaleidoskop des wundersamen Werkes hinein, ließ eine Kette von Visionen in aller abenteuerlichen Buntheit, aller plastischen Greifbarkeit an unserem zum Auge gewordenen Ohr vorüberfliehen und bereitete so einzig und allein durch das Wort dem Märchendrama eine märchenhafte Inszenierung.

Seit jener Stunde, die nun fast ein Menschenalter zurückliegt, habe ich Kainz in den meisten seiner Rollen gesehen, oft genug auch das Glück gehabt, ihn auf der Bühne als mächtigsten Bundesgenossen begrüßen zu dürfen. Der Eindruck aber, den ich damals von ihm empfing, konnte nicht mehr wesentlich überboten werden. Damals hatte ich das Wort als unbeschränkte künstlerische Großmacht kennen gelernt und Josef Kainz als seinen ersten Diener.

Ein Diener am Worte zu sein, das war und blieb denn auch sein vornehmster Ehrgeiz. Gewiß hat er die mimische Seite seiner Kunst nicht unterschätzt, und er wäre kein Schauspieler gewesen, hätte die Belebung und Beherrschung der Szene durch seine physische Gegenwart nicht schon an sich ihn gereizt, oder hätte er verkannt, bis in welche Feinheiten die Beredsamkeit der Gebärde die des Mundes ergänzen und weiterführen kann. Aber seine Meisterschaft auch hierin hat ihn dennoch nie beirrt, das Wort für die

Hauptsache zu halten. Die heute ziemlich verbreitete Ansicht, als ob die Menschendarstellung und die Dichtung zwei selbständige, einander nebengeordnete Künste seien, ja auf der Bühne die erstere der Zweck, die letztere nur das Mittel — diese Ansicht zählte ihn nicht zu ihren Parteigängern. Er nahm den gerade entgegengesetzten Standpunkt ein; er betrachtete zeitlebens die Schauspielkunst als die Dasallin der Dichtkunst und wertete sie um so höher, je treuere Dienste der Herrin zu erweisen sie willig und fähig war. Im Sinne dieser Ueberzeugung sprach er mir einmal allen Ernstes den Wunsch nach einer Reform des Theaterzettels aus; nur die Personen des Stückes sollten dort genannt werden, nicht aber die Namen ihrer jeweiligen Darsteller, um jede Ablenkung zu vermeiden von dem, worauf es ankäme. Seine tiefe Ehrfurcht vor der Poesie, in solchem Grade von wenigen seines Zeichens geteilt, verstieg sich den Klassikern gegenüber bis zu inbrünstiger Andacht, bis zu religiöser Hingebung. Und wie der religiös ergriffene Mensch sich von dem bloßen Mitläufer dadurch abhebt, daß er die überlieferten Heilswahrheiten so erfaßt und so von ihnen erfaßt wird, als wäre er der erste, dem sie verkündet worden, so hat Kainz unsere klassische Dichtung mit dem frommen Auge des Evangelisten für sich und für uns neu entdeckt.

Eine Welt, die man Generationen lang nur noch in gemessener Entfernung über Klüfte hinweg durch die akademische Brille angeschaut hatte, wurde plötzlich wieder die unsrige. Ein Quell, der durch die Röhrenleitungen der Schule, der Gelehrsamkeit, der Bildungsorthodoxie nur noch in abgestandenem Geschmack zu unseren Lippen gedrungen war, sprang plötzlich wieder in erquickender Frische hervor. Wie ein Schleier fiel es von den Blicken der überraschten Gemeinde, die gekommen war, um ausgestellte Mumien mit anerzogener Museumspietät zu bewundern, und statt dessen in den brandenden Strom unmittelbaren Lebens sich hineingerissen fand. Die Voraussetzungslosigkeit der Kunst, ebenso unerläßlich wie die der Wissenschaft gelangte zu ihrem Vollrechte. Um hier zu verstehen, zu genießen, bedurfte man keiner Kenntnisse, keiner Kommentare, sondern nur eines aufgetanen Herzens. Denn diese bejahrten Werke erwiesen in Kainzens Darstellung sich zwiefach als ewig jung: in der Jugend ihrer Dichter wie in der Jugend ihrer Gestalten.

Die Erweckungstat konnte aber nur dadurch glücken, daß er gleichzeitig auch den Vers auferstehen hieß zu neuem Glanz und zu neuen Ehren. Die künstlerische Behandlung des Metrums, die vor ihm verloren gegangen war und nach ihm leider abermals verloren zu gehen droht, hat er zu einem Gipfel geführt. Er

traf die hier so schmale mittlere Linie, indem er die Versform als etwas Natürliches, Organisches, Selbstverständliches erscheinen ließ, als eine erhöhte Sprache, die nur zufällig nicht allgemein gesprochen wird, ihr aber dennoch die rhythmische Gliederung, die Melodik, die Schlagkraft nicht raubte. Er unterstrich sie nicht; er unterschlug sie nicht. Ihm vorwiegend ist es zu danken, wenn Vers und Reim auch in der modernen dramatischen Produktion sich wieder hervorwagen durften, vor den Pforten der deutschen Bühne nicht mehr als Aschenbrödel zu stehen verurteilt sind.

Nicht allein damit hat der Herold der dichterischen Vergangenheit die dichterische Gegenwart befruchtet. Er war der Schauspieler der Poeten. Er konnte ihnen in ihrem eigensten Reich Paläste erschließen, zu denen sie bisher keinen Schlüssel gefunden; konnte ihnen die Wünschelrute einhändigen, die aus ihrem Innern unbewußte Reichtümer zutage fördern half. Er hob ihren Mut, ihre Wageluſt; er steigerte ihre schöpferischen Gaben, weil er ihnen die Möglichkeiten vorschuf, die er ihnen als Nachschaffender zu bieten vermochte. So wenig ein Dichter dazu taugt, im handwerksmäßigen Sinn eine Rolle zu schreiben, so sehr wird seine Phantasie angeregt, wenn eine poetische Gestalt schon bei der ersten Konzeption unwillkürlich die Züge eines großen Darstellers annimmt, ja, als identisch mit diesem empfunden wird. Fast alle Märchenprinzen, die in den letzten zwanzig Jahren gedichtet wurden, sind von Kainzens Geschlecht, und die sogenannte Neuromantik hat nicht zuletzt von ihm ihren entscheidenden Impuls empfangen.

Er war der Schauspieler der Poeten auch insofern, als er es ihnen überaus leicht machte, bei gemeinsamer Bühnenarbeit sich mit ihm in Einklang zu setzen. Einen umgänglicheren Künstler als ihn, den Verwöhnten, den Gehätschelten, konnte man sich auf der Probe nicht wünschen. Die Freude, ihn aus seiner Aufgabe immmer Neues herausholen zu sehen, darunter wahrlich auch mancherlei, was der Autor selbst nicht geahnt — diese Freude wurde erhöht durch die eifrige Bereitschaft, mit der er jeden Rat aufgriff, jeden Vorschlag erwog, jeder ihm einleuchtenden Aenderung Folge gab. Er wurde nicht müde, seiner ursprünglichen Auffassung entgegen in beständigen Wiederholungen, die nun für richtiger gehaltene herauszumeißeln, ein erhebendes Beispiel für die Tatsache, daß das Genie mit dem Fleiß in einem Hause wohnt.

Allerdings darf man darum nicht etwa vermuten, er habe je seiner Eigenart Gewalt angetan, je das ihr Widerstreitende ihr abzutrotzen versucht. Wenn man zwei Kategorien von Schauspielern unterscheiden mag, die einen, die mit Kautschuk-

Digitized by Google

geſchmeidigkeit ſich der Figur anpaſſen, die anderen, die mit ſtählerner Eroberungskraft die Figur zwingen, ſich ihnen anzupaſſen, ſo gehörte Kainz zu den letzteren. Um ein Menſchenbild zu verlebendigen, mußte er es erſt uſurpiert haben; es mußte Geiſt von ſeinem Geiſte geworden ſein, bevor es Fleiſch von ſeinem Fleiſche werden konnte.

Ohne dieſe radikale Beſitzergreifung wäre es ihm nie möglich geweſen, ſeine Geſchöpfe im gegebenen Falle derart zu vergeiſtigen, daß er mit beiſpielloſer Glaubhaftigkeit den Denker auf die Szene ſtellte. Die Schauſpielkunſt kennt kein ſchwierigeres, kein ſeltener gelöſtes Problem. Das Weſen des Dramas und folglich auch des Theaters beruht ja auf Aktion; daher winkt dem dramatiſchen Künſtler ein verhältnismäßig leichter Sieg, wo er uns Tatkraft vorzutäuſchen hat, Willensungeſtüm, Energie, Nerve, Temperament, Leidenſchaft; und wie muſtergültig Kainz über dieſe ganze Skala verfügte, davon zeugten ſchon ſein Carlos und ſein Romeo. Aber woran ſind Ideendramen bei der Aufführung ſo häufig geſcheitert? Daran, daß es ſogar dem darſtelleriſchen Genie verſagt ſchien, das Genie darzuſtellen. Kainz blieb es vorbehalten, auch noch den innerlichen und einſamen Prozeß des Denkens in ſchauſpieleriſche Aktion umzuſetzen. Des Gedankens Bläſſe wurde von ſeinem Spiel mit blutwarmer Farbe überhaucht. Sein Miſanthrop, ſein Taſſo, ſein Hamlet waren jeder Zoll Kämpfer, Helden, Fürſten des Geiſtes, ſpendeten uns die Gelegenheit zu vertrautem Umgang mit geiſtiger Größe und bereiteten und ſo das auserleſenſte Feſt, deſſen wir hienieden teilhaftig werden können.

Zum Feſtgeber kann nur berufen ſein, wer ſelber feſtlich geſtimmt iſt. Und in der Tat, ich wüßte kein Wort, das die Wurzel von Kainzens Künſtlerſchaft deutlicher bloßlegt als das Wort Feſtlichkeit. An ſeinen beſten Tagen war Weihe über ihn ausgegoſſen, glich er jenen Erleuchteten, die von irgendeinem Berg Sinai herab überirdiſche Botſchaft bringen. Oder er glich jenen Verklärten, die ſo fremdartig hoheitsvoll in unſere Mitte treten, als habe das andere Geſtirn, auf dem ſie wohnen, ihnen nur zu kurzem Beſuche bei uns Urlaub gegönnt. Die Kehrſeite dieſer wunderbaren Erhebungen war es dann freilich, daß ſie ihm nicht regelmäßig, nicht zuverläſſig zu Gebote ſtanden. Seine an verſchiedenen Abenden, ſo auffallend verſchiedene Dispoſition und die Enttäuſchung, die er dadurch oft gerade den Gläubigſten verurſachte, hat ihm immer wieder den Vorwurf der Launenhaftigkeit zugezogen. Ich glaube, mit Unrecht. Denn alle ſieben Tage der

Woche Festtag zu halten, das vermag der festliche Mensch am wenigsten. Er bedarf eines besonderen Anstoßes dazu, komme dieser nun von außen oder von innen, sei er bedeutend oder geringfügig; irgendein Zündstoff ist erforderlich, um die Altarflamme, die mittlerweile kaum sichtbar fortschwelte, im Nu himmelan lodern zu lassen. So verhielt es sich bei Kainz, wenn er in einer vielgespielten Rolle ein ihm gleichgültiges Publikum irrigerweise für ein Publikum von Gleichgültigen nahm. Irrigerweise! Denn mögen in mancher Zuhörerschaft die Empfänglichen die Minderheit bilden, ein paar davon gibt es in jeder; und befände sich unter tausend Satten eine einzige hungrige Seele, so ginge es nicht an, ihr die ersehnte Labung zu verkürzen. Für ihn aber genügte es, der Anwesenheit einer einzigen solchen Seele bewußt zu werden, damit er augenblicklich aus den Niederungen halb mechanischer Pflichterfüllung zur Höhe seiner feierlichen Mission emporschoß. Diese verblüffende Wandlung konnte sich bei ihm während des Zwischenaktes, ja zuweilen mitten in einer Szene vollziehen. Von da ab spielte er hinreißend nur für den einen, an dem ihm lag, und die übrigen hatten den Mitgewinn.

Gipfel und Täler — in seinem Reiche war kein drittes. So wenig wie die Woge des Meeres hat er je die Tugend der braven Mittelmäßigkeit erlernt, stetig Niveau zu halten. Und doch hätte er sich vielleicht nach und nach zu jener strammeren Selbstdisziplin durchgerungen, die der tägliche Kunstbetrieb unserer Theater im allgemeinen nicht entbehren kann, wäre er nur mit den Jahren älter geworden. Aber gerade das wurde er nicht. Jugendlichkeit bildete ein Grundelement seines Charakters, das eben darum dem Wechsel der Zeit nicht unterlag. Mehr noch als andere große Künstler war und blieb er ein Kind. Knabenhafter Uebermut, knabenhafter Trotz und nicht zu vergessen knabenhafte Harmlosigkeit kennzeichneten seine menschliche Art und begleiteten ihn treu, da schon sein Haar zu bleichen, sein Scheitel sich zu lichten begonnen hatte. Kindereien waren seine liebste Erholung, seine willkommenste Unterhaltung; das schlichteste Spielzeug konnte ihn stundenlang ergötzen; tiefen Ernst und tollen Schabernack trug er wie der richtige Gassenbub in ein und derselben Tasche. Der Uebergang ins ältere Fach, für niemanden frei von Tragik, hätte deshalb gerade ihm, dem Menschen wie dem Künstler, besondere Mühe gekostet. Wohl hat sein außerordentliches Können hie und da auch das Alter überzeugend vor uns hingestellt; aber von dem väterlichen Baß trennte ihn schon die Tenorfanfare seines Organs, von der väterlichen Behäbigkeit seine anscheinend unverwüstliche Ephebengestalt. Und so wird unsere Erinnerung ihn mit Vorliebe

ſich immer wieder vergegenwärtigen als den Jüngling, der er war, und den er ſchuf, den Feuerkopf, den Heißſporn, den Himmelsſtürmer. Denn der hat wie ein Säemann des Lenzes Verjüngung ausgeſtreut über die deutſche Kunſt und das deutſche Land; dem hat die Jugend zugejauchzt, weil ſie in ihm den ſonnigſten Wiederſchein ihrer ſelbſt erkannte, durch ihn der Fülle ihres Paradieſes inne ward. Der tiefſinnige germaniſche Mythos läßt den Frühlingsgott Balder einem vorzeitigen Tode verfallen; auch dieſen Götterliebling hat vielleicht eine letzte Gunſt waltender Mächte entrückt, damit kein Herbſt uns das reine Bild ſeines Weſens trübe.

Eines dürfen wir jedenfalls nicht erhoffen: das Bild von anderen, Nachkommenden geſpiegelt, erneuert zu ſehen. Denn wie er keiner Schule angehörte, ſo hat er auch keine hinterlaſſen. Das Perſönlichſte, das in der Kunſt immer zugleich das Siegreichſte iſt, kann ja überhaupt weder gelehrt noch gelernt werden, und zum Perſönlichſten gehört, ſo paradox dies klingen mag, auch die Technik. Wer nur nachmachen kann, was man ihm vormacht, wird auch darin bei allem redlichen Bemühen niemals zur Meiſterſchaft gelangen. Oder wer will es wagen, einem Kainz nur ſeine vielbewunderte, vielbeneidete Sprechkunſt abzulauſchen? Zwar muß ſie der Leitſtern ſein, zu dem jeder angehende Schauſpieler emporzublicken hat, die ideale Forderung, die heutzutage nicht ſtreng, nicht mahnend genug vor den Eingang der Bühnenlaufbahn gepflanzt werden kann. Aber ſie durch Nachahmung erreichen zu wollen, wäre ein ebenſo vergebliches wie gefährliches Unterfangen. Die Flügel, die Kainz dem Worte verlieh, ſtammten aus einer beflügelten Seele. Sie waren geiſtigen Urſprungs, waren eine der Ausſtrahlungen ſeiner Genialität, von den übrigen bedingt, von den übrigen untrennbar. Um dem Genie in irgendeinem Punkte ähnlich zu werden, müßte man ihm von Natur ähnlich ſein. Doch die Natur wiederholt ſich nur im Dutzendmäßigen, nicht in den Ausnahmen. Je ebenbürtiger große Erſcheinungen einander ſind, deſto tiefer zwiſchen ihnen die Abgründe der Verſchiedenartigkeit, deſto länger auch die Pauſen zwiſchen ihrem Auftreten. In Monarchien heißt es: „Le roi est mort, vive le roi!“ Im Königtum der Kunſt ſteht nur ſelten der legitime Thronfolger zur Ablöſung bereit, und nicht einmal ein Fortinbras iſt immer im Anzug begriffen, um nach Hamlets Tod das Reich zu erben.

Um ſo dringender die Frage, wie viel von ſeinem Selbſt ihn überleben wird. Gewiß war er, wie alle Größten, über ſein Sondergebiet hinausgewachſen bis zu jener Zinne, wo es nicht mehr die Künſte gibt, nur noch die Kunſt. Gewiß wich er an Rang nicht den erlauchten Meiſtern anderer Gattungen, durfte die Un-

ſterblichen, die in Wort oder Ton, in Farbe oder Stein ſich verewigt haben, ſeine Brüder nennen. Nur hatte er im Gegenſatz zu ihnen für ſeine der Unſterblichkeit würdigen Gebilde einen vergänglichen Stoff gewählt. An ſeinen Leib waren ſie geknüpft; mit ſeinem Leib — unbarmherziges Los der Schauſpielkunſt — mußten ſie zerfallen. Noch dauern ſie freilich und werden dauern mit der Unzerſtörbarkeit des erſchütternden Erlebniſſes in unſer aller Seele; aber vergänglich ſind auch wir. Den Nachgeborenen können wir nichts von ihm überliefern als einen gefeierten Namen, als Schilderungen, Biographien, Charakteriſtiken, Bücher zu Büchern, als eine geſchichtliche Legende, die ſie mit denſelben ehrfürchtigen Schauern erfüllen wird wie die Engländer der Name Garrick, wie die Franzoſen der Name Talma. Wie unſäglich gering dieſer Reſt, gemeſſen an dem, was wir in ihm beſaßen, was uns mit ihm entſchwand!

Darum ſoll kein ſchaler Troſt unſere Trauer beſchwichtigen, keine ſchwächliche Beſchönigung unſern Verluſt verkleinern. Wohl iſt mit ihm die Schauſpielkunſt nicht ausgeſtorben, und wie es Große vor ihm gab, ſo werden ihm Große folgen. Nur das eine iſt verbürgt: „Wir werden nimmer ſeinesgleichen ſeh'n.“ Und wenn die deutſche Muſe in umflortem Gewand an ſeinem Grabe ſteht, dann geziemen ihr die Worte Wallenſteins:

Verſchmerzen werd' ich dieſen Schlag, das weiß ich.
Denn was verſchmerzte nicht der Menſch! Vom Höchſten
Wie vom Gemeinſten lernt er ſich entwöhnen.
— — — — — — — — — —
Doch fühl' ich's wohl, was ich in ihm verlor.
— — — — — — — — — —
Er machte mir das Wirkliche zum Traum,
Um die gemeine Deutlichkeit der Dinge
Den goldnen Duft der Morgenröte webend —
Im Feuer ſeines liebenden Gefühls
Erhoben ſich, mir ſelber zum Erſtaunen,
Des Lebens flach alltägliche Geſtalten.

Und doch! Ein verſöhnender Gedanke mag wie eine ſanft ſtreichelnde Hand unſere Wehmut lindern. Vielleicht liegt in dem unbeſtändigen Weſen der Schauſpielkunſt ihr ſüßeſter Reiz. Vielleicht iſt es gerade ihre Flüchtigkeit, was ſie zum unübertroffenen Symbol des Daſeins weiht. Klammern wir uns doch auch an dieſes ſeltſame, unbegreifliche Leben mit verdoppelter Inbrunſt, weil es vorübereilt und im Vorübereilen ſeine beſten Schöpfungen

wieder verſchlingt. Wir, die wir als Sterbliche das Sterbliche umarmen, wir hätten kein Recht, unſere Liebe ewig zu nennen, nähme ſie nicht in unſeren wertvollſten Augenblicken die Ewigkeit voraus. Solche Augenblicke hat Kainz uns beſchert; ſolche Dauer hat er in die verrinnende Stunde zu weben gewußt. In unſeren Herzen, ſolange ſie ſchlagen, bleibt er der Lebendigſte der Lebendigen, und bis zu unſerem letzten Atemzuge wird er von uns geliebt, geehrt und geſegnet ſein als ein Hoheprieſter jenes neuen Glaubens, dem die Kunſt die erhaltenſte Offenbarung des Menſchlichen und darum zugleich auch des Göttlichen bedeutet.

Reck von Volmarſtein und ſeine Dame.

Eine Ballade von Eberhard König.

Das war der Reck von Volmarſtein.
Gar ſeltne Ritterzierde:
Ein Schleier, licht wie Mondenſchein,
Floß ihm, wie Nebelduft ſo fein,
Von ſeiner Helmzimierde.

Wenn fechtend er im Bügel ſtand,
Der Schleier tät ſich ſchwingen,
Sein Angeſicht darin verſchwand
Zuſamt der Augen Zornesbrand —
Dazu ein ſilbern Klingen!

Es klang wie Quellenrieſelſang;
Und wenn durchs Sprühn und Wogen
Des Schleiertuchs die Sonne drang,
Das ſchwebende Geſtäub zerſprang
Zu farb'gen Regenbogen.

„Nun hört, Herr Reck von Volmarſtein" —
Der Kaiſer ſprach's in Hulden —
„Ich weiß ein adlig Jungfräulein,
Die ſtirbt, darf ſie nicht euer ſein,
Und mag ſich nicht gedulden."

Der Volmarſtein die Rechte preßt
Aufs Herz und ſpricht mit Neigen:
„Ich hab ein Lieb, das mich nicht läßt,
Und halt in Treuen an ihr feſt.
Werd' keiner mehr zu eigen!"

„Ihr liebt ein Weib — ei warum nicht?
Ein Degen edlen Leibes
Und kühn und ſtolz von Angeſicht . . .“
„Ein Schelm, wer ſeine Treue bricht!
Ihr eigen bin ich und bleib es.“

„Ein Schelm? Schon gut. Nur ſeid nicht blind;
Zu Heil iſt's euch und Ehre:
Hört denn, es iſt mein Schweſterkind,
Die euch in ihren Träumen minnt.“ —
„Und wenn's die Kaiſerin wäre!“

„Gotts Donner, Herr von Volmarſtein,
Sollt eure holde Dame
Erlauchteren Geblütes ſein?
Blüht ſie am Hof?“ — „Am Hof? O nein“ —
„Nun denn, wie iſt ihr Name?“

„Ihr Name, Herr . . . ihr macht mir Not!
Mein Glück, und das heißt Schweigen.“
„Doch wenn des Kaiſers Machtgebot
Euch reden heißt?“ — „Und wär's mein Tod,
Ich ſchweig und bleib ihr eigen.“

Der Ritter hohen Hauptes ſtand,
Der Schleier tät ſich ſchwingen,
Sein Angeſicht darin verſchwand,
Zuſamt der Augen Zornesbrand —
Dazu ein heimlich Klingen!

„Ich hab mein Wort, du Weiberſant,
Mein Kaiſerwort verpfändet!
Wenn du in Trotz und Unverſtand
Der Nichte weigerſt deine Hand,
So bleibt mein Wort geſchändet!“

„So mag es denn zuſchanden ſein,
Das ſoll mich wenig kränken!
Ich heiße Reck von Volmarſtein,
Bin ſelbſt Herr meines Ja und Nein,
Ich laß mich nicht verſchenken!“

Der Kaiſer bleich die Lippe nagt,
Dem Ritter brennt die Stirne.
„So ſei's dem Weiberknecht geſagt,
Warum er nicht zu nennen wagt
Die ſüße Frau! Die Dirne!

Schmach iſt die ſeinem Wappenſchild,
Unedel ſeine Minne! —“
Da um den Helm, ein Grauenbild,
Der Schleier ſprüht und lebt und ſchwillt —
Dem Ritter taumeln die Sinne.

„O kaiſerlicher Läſtermund!
O ſeligſte der Frauen!
Wer dich erſah, der wird geſund,
Wer deiner edlen Brüſte Rund
Im Mondenlicht darf ſchauen.

Die Waſſerroſe öffnet ſich,
Die längſt der Schlaf geſchloſſen,
Die Nacht wird weit und feierlich,
Gießt tauſend Gnaden über mich,
Der Hehren Trautgenoſſen!

Die hebt den ſilberklaren Leib
Leis aus der trunknen Welle,
Die ſchmeichelt um ſie: Bleib, o bleib!
Da lacht das wunderhehre Weib:
Wo harrſt du, mein Geſelle?

Kein Kleid verhehlt der Glieder Pracht,
Sie ſteigt zum Blumenrande,
Die weißen Füße ſchreiten ſacht,
Dann fragt ſie: Haſt auch mein gedacht,
Geliebter mein am Strande?

Dann ſtürz ich ſchluchzend in die Knie
Und küſſe die kühlen Füße,
Weiß nichts von Chriſt mehr und Marie
Und fühl und weiß nur ſie, nur ſie,
Die Gnadenreiche, die Süße!“ — —

Der Kaiſer lacht. Herr Reck erwacht:
Er ſprach, er ſprach im Traume!
Des Wunderſchleiers Silberpracht —
Ein Lumpen, ſchwarz wie Gram und Nacht!
Wie Blut träuft's ihm vom Saume!

Im Wahnſinn ſtürmt er aus dem Zelt.
„Mein Roß! Ein Roß dem Schelme!“
Ein Würger raſt im Kampfesfeld;
Dank ihm, der ihm das Haupt zerſpellt!
Schwarz wehte ſein Schleier vom Helme.

Der Unsterbliche.

Eine Schiller-Erinnerung von Wilhelm v. Scholz.

Ich erinnere mich eines Gespräch mit einem um ein Menschenalter älteren und reiferen Freunde. Wir standen in der Dämmerung des 9. Mai 1905, an Schillers hundertstem Todestage, auf einem Uferhügel am Bodensee, noch im Licht-, Rauch- und Glutkreis eines flammenden Holzstoßes, vor dem bewegte Schattengestalten sich bückten und reckten, und hinter dem durch den zerreißenden Schwaden immer wieder rot beleuchtete Köpfe sichtbar wurden. Ueber die widerscheinenden Wiesen und Wipfel weg zählten wir die Höhenfeuersterne drüben im Lande Tells und entdeckten mit dem Feldstecher immer entferntere, im Blaugrau stehende rötliche Lichtpunkte von schnell wechselnder, bald wachsender, bald verlöschender Helligkeit. Von Zeit zu Zeit strich erhitzte, beizende Luft über die taunasse Wiese zu uns her; dann wieder wirbelte der Rauch mit glimmendem Funkenstaub gerade aus den glühenden Scheiten, aus Reisig und Kloben empor. Als wäre schon Juni und Sonnwendnacht.

Das Gespräch haftete an dem Worte „unsterblich". Der Sechzigjährige sagte: „Unsterblichkeit ist eine der lästigsten Vorstellungen, ist der ewige Gedanke an ein Publikum und eine erdrückende Belastung des Menschheitsgedächtnisses. Verstaubte Büsten, Denkmäler, die durch stetes Vorhandensein unbeachtet geworden sind! Unsterblichkeit ist lebensfeindlich und unschön, ist Phrase. Ich will nicht bestreiten, daß der Gedanke auch Verdienste hat: die Erhabenheit und Größe, welche menschlichen Unwahrheiten und ihrem Zwang so oft eigen ist. Er gleicht darin dem Aberglauben früherer Völker, welche ihre trefflichsten Männer zu Göttern machten. Aber er steht geistig nicht höher, ist Atavismus. Wir leben in der Vergänglichkeit, Vergänglichkeit ist unser Wesen, Vergänglichkeit kann unsere höchste Schönheit sein."

Ich übersann seine Worte, die mich erst überraschten, aber schon zu überzeugen begannen, indem sie auf unerlöste Gefühle in

mir trafen, die bis zu meiner früheſten Kindheit zurückreichten, die ſchon erwachten, wenn ich meine kleine Schülerbibliothek immer wieder einſtauben ſah und zum erſtenmal die Mühe ahnte, die alles Erhalten fordert. Es iſt offenbar ein in den langen, ſcheinbar wandlungsloſen Zeiträumen der Kindheit gefaßtes Gefühl, das im Leben Dauer, Beſtehen ſieht und nicht erkennt, daß da nur Wachſen und Schwinden iſt. Und trotzdem dies Kindheitsgefühl ſchon Enttäuſchungsſchmerz in ſich birgt, fälſcht es unſere Forderung ans Leben. Das ſah ich ein.

Er fuhr fort: „Was wäre ſchließlich mit der Abtrennung der Unſterblichen von uns übrigen gewonnen? Nur, daß man ſie des ſchönſten menſchlichen Vorrechtes: vergänglich zu ſein, wieder unperſönlich zu werden, mit den Schwächen ſeiner Menſchheit auszulöſchen, um all ſein Gutes namenlos fortwirken zu laſſen, beraubt hätte. So weſenlos, wie die Geſtalten werden, die in einer fremden abgelegenen Stadt in den Gaſſen der Dämmerſtunde vorübergehen, wenn unſer durch die Reiſe von der heimatlichen Gewohnheit abgelöſter Gedanke zufällig an die allgemeine Vergänglichkeit rührt, ſo ſinken zuletzt die Großen und Größten in Dunkel zurück. Nur geht ihr Sichtbarſein durch weite Zeiträume.“

Sein Auge, das bis jetzt ſeinem ſpielenden Stocke gefolgt war, hob ſich gegen die dunkle Abendwand, in der noch immer einzelne rötliche Punkte glimmten: „Wie große erhabene Sternſchatten ſchreiten ſie am Auge der Menſchheit vorüber, bleiben auf der Höhe ihrer Bahn ſcheinbar ein Jahrhundert, auch ein Jahrtauſend, faſt unbewegt vor uns ſtehen, bis ſie dann doch langſam zum Horizonte ſinken. Glaubſt du, daß der Mann, der das Wort ſprach, „man ſolle ſein Werk ſchweigend in den unendlichen Abgrund der Zeit werfen,“ dem widerſprochen hätte?

Welche berauſchende Vorſtellung, tiefer als alle Unſterblichkeit, an das Leben zu denken, das Schiller im Bewußtſein der Menſchheit nun über ein Jahrhundert führt, das, allen Zufällen und Geſchicken, die die Erdenleben umlauern, entrückt, ſich nach dem Maß ſeiner Lebenskraft noch durch Jahrhunderte ſtrahlen und dann, von ſeinem Leuchten verzehrt, weihevoll verlöſchen wird. Erſt die kurze, faſt ganz dem achtzehnten Jahrhundert angehörende Erdenzeit des Mannes, aus deren hinausgeſchleuderten Energien ſich dieſes immer heller werdende Nachleuchten ſpeiſt: der jüngere Sohn ſeines Zeitalters, der ins weite Erhabene hinausſtürmt. Dann der Mann, der in das Gemeinſame ſo langer Zeitalter zurückkehrt, daß er nicht einer Zeit gehört. Dann nur noch das Werk und der Schatten. Weißt du, was deſſen Leben heute iſt? Ich will nicht irgendeine Redensart machen. Erziehung zur

Freiheit, zur Männlichkeit, zum Ideal, und was sonst! Ich meine etwas viel Schlichteres, Schöneres. Er ist mir — und ich glaube, daß er es dir und deiner Generation auch ist, und ich wünsche, daß er es noch vielen Geschlechtern sein möge — die Jugend. Nicht das herrlichste Erlebnis einer Jugend, das jeder erst als Mann begreifen lernt, Goethe, das er neidvoll verehrt; nicht eine fremde, sondern die eigene Jugend ist Schiller jedem. Kann man denn den „Tell", den „Wallenstein", die „Räuber" aufschlagen, ohne wieder jung zu werden, ohne in der abstrakten Leidenschaft der Jugend zu erglühen und elastischer zu schreiten? Nicht ins Einzelne, Gestaltete taucht man mit ihm, sondern ins All, in das uns sein Temperament, sein Schwung, sein bilderschaffender Glaube hinaustragen. Damit er dies köstliche, in Stunden der Unzufriedenheit mit sich, ja der Verzweiflung, immer wieder rettende, befreiende Erlebnis der Jugend bleibe, gebt ihr ihn euern Kindern früh, wie wir ihn euch früh gegeben haben!"

Und den Ergrauenden überkam, ohne daß er seine Rede schon unterbrechen wollte, die Lust, Schiller zu lesen, jung zu sein. Wir schritten im Dunkel an dem rot verglühenden Holzstoß vorüber, über dem jetzt ganz feine, zitternd durchsichtige Rauchluft aufstieg, durch Gartennacht in sein altes, weinumranktes Haus. Dabei sprach er immer lebhafter, sprach vom Drama, dessen Entwicklung er mit dem Herzen verfolgte, und das in seiner Bibliothek den Haupt- und Grundstock ausmachte. Er hielt mich im Gartenweg am Arme: „Und woraus, meinst du, war Schiller Dramatiker? Nur aus dem Temperament: jeder Einfall, den ihr vielleicht für weiseste Technik haltet, stammt aus seinem Temperament. Lustigerweise erscheint er überall, wo das frei waltet, als der unübertroffene Techniker. Und wo er wirklich als Techniker arbeitet — das können wir uns ruhig hier im Dunkeln eingestehen — kam er auf Abwege. Aber in all diesen dramatischen Höhenaugenblicken, in denen ihm keiner gleichkommt, fühle ich, wie bei ihm der dichterische Schauer beginnt, wie der Schreibende weiterjagt, noch ohne zu wissen, wohin: wie dann plötzlich aus der Wolke seines Erschauerns der erste Blitz zuckt, der erste Einfall, blendend hell, zündet — und nun Blitz auf Blitz, Replik auf Replik folgt. Denke an die große Kollerszene, an den zweiten Akt von „Kabale und Liebe", den fünften der „Piccolomini", das Nachtgespräch zwischen Vater und Sohn. Das ist unsterblich!"

Wir mußten beide bei dem Wort lächeln. Er rief: „Du siehst, wie jung ich schon durch den Gedanken an Schiller werde, daß ich dieses jugendlichste, nur der Jugend gehörende Wort gebrauche. Ihr allein mag es anstehen, sie weiß ja vom Sterben

Digitized by Google

nichts!“ Er hatte die meſſingene Oellampe angezündet, ein paar in ein verſchloſſenes, abgeriebenes, gelbroſa Glanzpapier gebundene Bände des „Theaters“ von 1806 — einen der mir liebſten Drucke der Schillerſchen Dramen — in den Lichtkreis gelegt und blätterte. Er las einige ſeiner Lieblingsſzenen, die hohle Gaſſe, die Geſpräche vor Wallenſteins Ermordung, aus der „Braut von Meſſina“ ein paar Chöre, die er das Dramatiſchſte nannte, was Schiller geſchrieben habe. Und als er las:

„Völker verrauſchen,
Namen verklingen,
Finſtre Vergeſſenheit
breitet die dunkelnachtenden Schwingen,
über ganzen Geſchlechtern aus“ —

da glaubte ich wieder, wenn auch geflüſtert nur, das Wort „unſterblich“ zu hören.

Dann, als wir nach langem, ſtillerem Beiſammenſein, währenddeſſen wir, jeder für ſich, in den Büchern geblättert hatten, ſagte er: „Dieſer Gedenkabend hat mir wirklich warm gemacht. Ich freue mich, wie wir uns verſtehen. Wenn mir auch iſt, als ob ich, weil ich dreißig Jahre früher geboren wurde, Schiller doch noch mehr beſitze als du und deine Generation. Das ſtimmt mich wehmütig. Aber es iſt ſo, wie die Verſe des Neueren ſagen, den du ſo oft anführſt und den auch ich liebe:

„Gleich wie die Schlange ihre Haut,
ſo wirft der Menſch verjüngt die Seele ab,
wenn ihm die neue Seele ſchmerzhaft wuchs!“

Euch iſt inzwiſchen wohl mehr als eine neue Seele gewachſen.“

Mich bewegt, während ich zurückdenke, das Selbſtverſtändliche und ſo Merkwürdige: wie die Lebensalter und die Temperamente nebeneinander mit anderen Augen in das Licht desſelben Tages blicken und keiner das gleiche ſieht. Und ich begreife als den Sinn der großen Dichter und Geſtalter: die Getrennten in ſtarken Gefühlseinheiten zuſammenzufaſſen, daß ſie ſich in einem Dritten verſtehen. Schiller iſt eine der lebendigſten Einheiten, die uns zu einem Ganzen verbinden.

Digitized by Google

Eine Begegnung mit Leo Tolstoi.

Von Oskar Blumenthal.

In tiefer Andacht und mit ehrfürchtigem Schweigen stehe ich wieder einmal, wie in so mancher nachdenklichen Stunde, vor dem kleinen Bild, das den Stolz und die Weihe meines Arbeitszimmers bildet. Vor sechzehn Jahren habe ich es in Moskau aus der Hand Leo Tolstois empfangen; mit einer handschriftlichen Widmung, die aus der Großmut russischer Gastfreundschaft gequollen ist.

Ganz an die Erinnerung hingegeben, betrachte ich die klaren Schriftzüge, die in ihrer harten schmucklosen Bestimmtheit dem Wesen Tolstois so völlig entsprechen. Ich lese in den Linien der breiten, von glatten strähnigen Haaren bekrönten Stirn, auf der ein apostolischer Ernst lagert. Ich schaue auf den weißen Patriarchenbart, auf die sehnigen und arbeitgehärteten Hände, auf den bäuerlichen Drillichkittel. Ich höre von den halbgeöffneten Lippen wieder die ruhige tieftönige Stimme; und mir ist es, als wehte der Wind mir ferne Glockenklänge ins Ohr. . .

Zuletzt aber verliert sich mein Betrachten ganz und gar in die stillen Tiefen dieser Augen, aus denen schon damals wie eine leuchtende Bitte die Sehnsucht nach dem ewigen Frieden strahlte. Tolstoi hat sich seit zwei Jahrzehnten immer dem Tode gegenüber gesehen. Sein Leben war ein furchtloses Hinwandeln auf dem schmalen Steg zwischen Hüben und Drüben. Seine Dichtungen waren schon seit langer Zeit im Schatten des Grabes empfangen. Es waren Zwiegespräche mit einer anderen Welt — ein Schattentanz von Gedanken und Träumen, die über das Grenzbild der Endlichkeit hinausflohen. Leo Tolstoi ist in den Tod gesunken, wie ein Müder in seine Kissen sinkt . . .

Und nun ich mich endlich von dem Bilde zögernd losreiße, wird die längst verglommene Stunde wieder lebendig, in der ich ihm in seiner klosterstillen Arbeitszelle einstmals gegenüberstand.

Ich greife nach den Aufzeichnungen über meinen Moskauer Aufenthalt. Ich finde ein vergilbtes Blatt, auf welchem ich meine Begegnung mit Leo Tolstoi in allen Einzelheiten, die sich im Rundlauf des Gesprächs ergeben hatten, festgehalten habe. Ich wiederhole heute ohne wesentliche Aenderungen den schmucklosen Bericht, wie er aus der Unmittelbarkeit des Augenblicks geflossen ist. Vielleicht bringt er dem einen oder dem andern in seinen authentischen Lebenslinien das Bild des großen Weisen menschlich näher, der nicht mehr und nicht weniger gewesen ist als das tönende Gewissen unserer Zeit.

* * *

Es war seltsam. Erst zwei Tage vor meiner Abreise aus Moskau erfuhr ich durch ein zufällig hingeworfenes Wort, daß Graf Leo Tolstoi in der alten Zarenstadt weilte. Und niemals habe ich mich lebhafter an das bekannte Gleichnis von Heinrich Heine erinnert, daß es mit den berühmten Männern wie mit den Kirchtürmen ist: Nur aus der Ferne sieht man ihre Spitzen über die Dächer und Häuser emporragen, während sie in der Stadt selbst, deren Stolz sie bilden sollten, in einem Gewirr und Gewinkel von Gassen und Gäßchen verschwinden. . .

Da hatten mir meine eifrigen russischen Gastfreunde in liebevollem Bemühen alles Eigentümliche und Fremdartige in Moskau vor Augen gerückt. Sie hatten mich in die Schatzkammern des Kreml geführt und mich die funkelnden Edelsteine in den alten Zarenkronen bewundern lassen. Ich durfte vom Kreml aus auf das alte Moskau herunterſehen mit seinen goldenen Kuppeln und seinen grünen Metalldächern. Ich durfte im Vollmondschein zu später Nachtstunde in einem rasch dahinsausenden Dreigespann über weite Schneeflächen fahren und in einem märchenhaften Palmengarten, der mitten in Eis und Schnee uns einen Ausschnitt aus den Tropen vor die erstaunten Blicke zauberte, den Gesang von russischen Zigeunern hören und mit der sanften Schwermut ihrer Lieder das Heimweh in den Schlaf singen lassen. Viel seltsame Blüten eines fremden Volkstums wurden mir dargeboten. Aber daß einer der merkwürdigsten Männer unseres Jahrhunderts in dieser Stadt weilte und daß sich hier eine vielleicht nie wiederkehrende Gelegenheit bot, einer priesterlichen Persönlichkeit ins Auge zu sehen, bei der das Wort und die Tat, die Lehre und das Leben sich in heiliger Einheit zusammenschließen . . . davon mußte mir erst das Ungefähr einer Gesprächswendung die Kunde geben . . .

Meine rasche briefliche Anfrage beim Grafen Tolstoi, wann ich ihn aufsuchen dürfte, wurde durch die Einladung beantwortet, am Tage vor meiner Abreise in der Dämmerungsstunde vorzusprechen. Es war ein weiter Weg, der mich die architektonische Buntscheckigkeit dieser merkwürdigen Stadt so recht kennen lehrte. Eng neben modischen Prachtbauten von internationaler Charakterlosigkeit echt russische Holzhäuser; neben Kirchen von üppiger morgenländischer Phantastik des Aufbaus nüchterne Amtsgebäude, die ebenso gut in Prenzlau wie in Moskau stehen konnten . . . bis endlich das flinke Wägelchen vor einem im englischen Stil gehaltenen, von einem weiten Parke umschlossenen Landhause hielt und der Iswoschtschik mir zurief: „Dom Tolstoi!"

Die aristokratische Vornehmheit des Vestibüls überraschte mich, und der schwarzbefrakte Kammerdiener, der meine Visitenkarte abnahm, setzte mich in noch größeres Erstaunen. Man war nicht darauf gefaßt, in dem Heim dieses philosophischen Einsiedlers die gesellschaftlichen Sitten eines Gesandtschaftshotels zu finden. Der Widerspruch erklärte sich sehr einfach. Graf Tolstoi lebte in Moskau nur als der Gast seiner Gattin; der Wintersitz in der Hauptstadt war ihr und der Schar der Kinder gebaut, die mit aller Genußfreudigkeit und allem Daseinsdrang der Jugend emporwuchsen und denen der grüblerische Vater die Freude an den Eitelkeiten dieser Welt von Herzen gönnte. Denn Graf Tolstoi war kein Proselytenmacher der Entsagung. Die Weltscheu und Gesellschaftsflucht, die ihm für sich selbst zur innersten Notwendigkeit geworden war, wollte er den Seinen nicht aufdrängen, und ich durfte nicht ohne Genugtuung feststellen, daß selbst die letzten Folgerungen der „Kreutzer-Sonate" nicht allzu unerbittlich von ihm gezogen wurden. Denn sein jüngster Sprößling steckte damals noch in den Kinderkleidern und blickte mit seinen neugierigen Augen wohl erst vier oder fünf Jahre lang in diese Welt des Widerspruchs und der Verwirrung . . . .

Nach einem Gang durch lange Korridore, die sich wie Laufgräben um das Arbeitszimmer Tolstois herumzogen, stand ich endlich vor dem merkwürdigen Manne. Ganz so wie das berühmte Bild ihn aller Welt gezeigt hat, so war er vor mir. In faltigem Bauernkittel, der von einem einfarbigen Gürtel zusammengehalten war, mit dem weißen Vollbart, den schwermütigen Augen, der ausgearbeiteten, furchenreichen Stirn, den derben, arbeitgewohnten Händen, die er gern beim Sprechen durch den Gurt gleiten ließ, mit dem ganzen ergreifenden Ernste, der von ihm niederströmt, machte Graf Tolstoi den Eindruck einer biblischen Gestalt. Man sprach gedämpfter, wenn man mit Leo Tol-

ſtoi ſprach. Man glaubte, einen Apoſtel aus dem Abendmahl Leonardo da Vincis hervortreten zu ſehen, und empfand es zugleich noch als eine Genugtuung des guten Geſchmacks, daß nirgends eine Sonderlingsgrille herausfordernd betont wurde. Vielmehr ſtand gerade alles Geſellſchaftsfremde zu dem Ernſt dieſer einſiedleriſchen Erſcheinung, zu ihrer harten Ehrlichkeit in ſo gutem Einklang, daß ſich auch das Befremdende wie ſelbſtverſtändlich darſtellte. Und zu der ſchlichten Würde des Mannes paßte die keuſche Schmuckloſigkeit des Arbeitszimmers. Weißgetünchte Wände ohne jeglichen künſtleriſchen Zierrat, ſchwarze Lederſeſſel, ein Regal mit ganz wenigen Büchern, ein birkener Schreibtiſch, auf welchem friſchbeſchriebene Oktavblätter lagen — das war die Arbeitszelle dieſes weltlichen Mönchs. . . . .

Die Befangenheit des Gaſtes wich erſt vor dem Eifer und der Beweglichkeit, mit welcher Graf Tolſtoi ſofort in ein Geſpräch über allerlei literariſche Zunftfragen eintrat. Ich war hier in einiger Verlegenheit — denn ich war gekommen, um zu interviewen — und ich wurde ſelbſt interviewt. Ich war erſchienen, um zu fragen, und ich durfte nur antworten. Die neue literariſche Bewegung in Deutſchland; das politiſche Leben, wie es ſich unter Wilhelm II. entwickelt hat; die Namen der neu aufgetauchten Talente auf novelliſtiſchem und dramatiſchem Gebiete; die Grundſätze der Darſtellung und Inſzeneſetzung, wie ſie im Moskauer Gaſtſpiel des Leſſing-Theaters zur Anſchauung gebracht wurden; die Handlung des eben aufgeführten Luſtſpiels „Die große Glocke“ — kurz alles intereſſierte den Grafen Tolſtoi ausnehmend. Ich benützte ſelbſtverſtändlich die erſte Gelegenheit um auf die dramatiſchen Arbeiten Leo Tolſtois das Geſpräch zu lenken.

„Sie intereſſieren ſich ſo lebhaft, Herr Graf, für das ſchriftſtelleriſche Schaffen in Deutſchland, daß Sie mir die Frage nahelegen, ob Sie nicht einmal das neue Berlin mit ſeinem ſo regen und manigfaltigen geiſtigen Leben kennen lernen wollen?“

Tolſtoi ſchüttelte ablehnend den Kopf.

„O nein, gewiß nicht. Ich halte es mit dem indiſchen Weiſen, der unter den ſieben Todſünden, welche der Menſch gegen ſich ſelbſt begehen kann, auch das unnützige Reiſen mit aufführt. . . Ich werde Rußland nicht mehr verlaſſen.“

„Und doch würden Sie in Berlin eine ſehr gut vorbereitete und zahlreiche Gemeinde von Verehrern und Freunden finden. Ihre „Anna Karenina“ gehört zu den Büchern, die jeder von uns geleſen haben muß. Und Ihre beiden Bühnenwerke „Die Macht der Finſternis“ und „die Früchte der Aufklärung“ ſind in Berlin zur Darſtellung gelangt.“

„Mit welcher Wirkung?“

„Das Luſtſpiel blieb wegen ſeiner zu ſpezifiſch ruſſiſchen Farbengebung etwas fremd für die Hörer, während „Die Macht der Finſternis“ einen zwar drückenden, aber unabweislichen Eindruck hervorrief . . . Darf ich fragen, ob die Bühnen der Gegenwart noch auf eine neue Schöpfung von Ihnen hoffen können?“

„Ich plane ſeit vielen Jahren ein Drama, das mir nah' am Herzen ſteht. Und die beiden Stücke, die Sie nennen, waren nichts anderes als Vorſtudien für dieſes noch ungeſchriebene Schauſpiel, durch welche ich mir nur die dramatiſche Form gefügig machen wollte. Aber ich werde wohl ſterben, ehe ich dieſes Drama vollendet habe. Ich muß erſt angefangene Arbeiten aus früheren Jahren beenden und von allen anderen Sorgen des Schaffens völlig frei ſein, ehe ich mich mit dieſem Werke werde hingeben können.“

„Wird es einen ſpezifiſch ruſſiſchen Gegenſtand behandeln?“

„Nein, einen kosmopolitiſchen Stoff.“

„Wieder aus dem Volksleben, wie die vorausgegangenen Werke?“

„Nein, aus dem Geſellſchaftsleben der Großſtadt. Es iſt das Stück, das meine perſönlichen Bekenntniſſe enthalten wird — meinen Kampf, meinen Glauben, mein Leiden — alles, was dem eigenen Herzen naheſteht. Und etwas anderes will ich in den Werken der Künſtler überhaupt nicht finden. Die kalte Objektivität, die man uns rühmt, ich liebe ſie nicht. Und wenn ich ſehe, wie aus manchen neueren Werken alles perſönliche Element ausgeſchieden iſt und nur die korrekte ſachliche Geſtaltung eines Stoffes erſtrebt wird, ſo muß ich immer an ein Gemälde denken, das Sie hier in Moskau in der Tretjakowſchen Sammlung in einem der erſten Säle finden. Es ſtellt eine Altgläubige dar, welche in Feſſeln durch die Stadt geführt und auf ihrem Wege durch die fanatiſche Menge gemißhandelt und gepeinigt wird. Ich frug den Maler: „Warum haben Sie das Leiden dieſer Altgläubigen in Ihrem Gemälde eigentlich zur Darſtellung gebracht? Teilen Sie denn ſelbſt den alten Glauben? — „Nein“, antwortete der Maler. „Nun“, frug ich weiter, warum geben Sie nicht dem Glauben Geſtalt, den Sie ſelbſt haben? Warum dem Glauben, den ein anderer hegt?“ Und das iſt es, was ich auch die Dichter von heute ſo oft fragen möchte. Mir wenigſtens wird kein Werk ans Herz greifen, in welchem ich nicht ein menſchliches Bekenntnis finde, das dem Dichter aus dem eignen Herzen gefloſſen iſt. . . . . .“

Aus dieser Ueberzeugung heraus erklärte auch Leo Tolstoi die Tatsache, daß er kein rechts Verhältnis zu Henrik Ibsen finden könnte. Doch hat er die Möglichkeit ins Auge gefaßt, daß vielleicht die mangelhafte Uebersetzung ihm kein klares und freies Bild vermittelt hätte. Mit beißendem Spott fügte er hinzu: „Was eine mangelhafte Uebersetzung verschulden kann, das habe ich ja leider an mir selbst erfahren. Ich kann meinen Uebersetzern bezeugen, daß sie Russisch können, aber ich befürchte, daß sie nicht Deutsch können. Besonders „Die Kreutzersonate" schien mir in den deutschen Uebertragungen alle Eigentümlichkeit der Stimmung und des Ausdrucks verloren zu haben."

„Ist es denn wahr, daß sie in Rußland noch immer verboten ist?"

„Nur als Einzelausgabe. In der Gesamtausgabe meiner Werke darf die Erzählung gedruckt werden."

Das Gespräch kam jetzt auf Moskauer Stadtverhältnisse und wurde bald durch den jüngsten Sprößling des Dichters unterbrochen, der lachend und lebensfrisch in dies stille Denkerasyl hineinrollte und mir in seinem russischen Geplauder das Herannahen der Dinerstunde zu verkünden schien. Ich brachte noch einmal den Wunsch zum Ausdruck: „Wenn doch diese Arbeiten, die ich hier angefangen auf Ihrem Schreibtisch sehe, recht bald beendet würden und für das Drama, von welchem Sie mir erzählten, die Zeit gekommen wäre!"

„Ich wünsche es sehnlicher als irgendeiner. Aber glauben Sie mir, ich werde sterben, ehe ich's vollendet habe . . . ."

Ein seltsamer mystischer Ernst lag in der Wiederholung dieser Vorausſagung. Und mit einer tiefen inneren Bewegung verabschiedete ich mich von dem patriarchalischen Einsiedler, dessen Erscheinung mir noch lange nachgehen und sich für immer mit einem schwermütigen Zauber in mein Gedächtnis schmiegen sollte. Als er mir die Hand zum Abschied reichte, schwebten mir unwillkürlich die Worte, die Kent zum König Lear sagt, auf die Lippen: „. . . In deinem Wesen ist etwas, zu dem ich Herr sagen möchte."

* * *

So weit meine Aufzeichnungen aus dem Jahre 1894. Die Dichtung, deren tintenfeuchte Blätter damals auf dem Schreibtisch des Dichters lagen, hat inzwischen die Bewunderung der Welt erregt. Es war der Roman „Auferstehung", in welchem uns die Gewalt des Dichters niederzwingt, wenn uns auch die Ethik des Philosophen nicht zweifelfrei überzeugen mochte. Der frische

Bube, der damals in die Schreibstube sprang, ist zum Manne gereift. Der Tod aber, den Tolstoi schon damals mit edler Gelassenheit erwartete, hat ihm noch eine lange Frist gegönnt, die er bis zum letzten Atemzuge schaffend und mahnend genutzt hat. Die menschliche Teilnahme der Seinen und die pietätlose Neugier der großen Welt hat sich gegen seinen letzten Wunsch verschworen, unbemerkt wie hinter einem Wolkenschleier aus dem Endlichen in die Ewigkeit zu schweben. Wer ihm aber im letzten Jahrzehnt einmal begegnet ist, hat es im tiefen Herzen empfinden müssen, daß dem weltmüden Eremiten seine enge Zelle schon lange nur den stillen Vorraum des Grabes bedeutet hat.

Die Aerzte im Luſtſpiel.

Von Hermann Kienzl.

Ein Wort von Schiller: „Die Freiheit der Komödie iſt groß, und die gute, heitere Laune darf ſich viel herausnehmen; nur die Leidenſchaft muß ausgeſchloſſen ſein.“

Wunderlich! Dem Luſtſpieldichter ſollte grundſätzlich die Leidenſchaft verboten ſein? Manche ſchimmernde Kaskade der Heiterkeit entſprang dem leidenſchaftlichen Zorn. Glühheiße Maſſe kühlt ſich, klärt ſich, gliedert ſich. Aus dem Haß — ich denke an Molières „Tartuffe“ und „Geizigen“ — ſind ſo gute Luſtſpiele entſtanden, wie je aus behaglichem Gemüt.

Das Lehrbuch ſagt: „Der Luſtſpieldichter verſpottet die Schwächen und Torheiten der Menſchen.“ Der Mann der Normen und der Ordnung, der vor Zeiten dieſe Theorie aufſtellte, käme in Verlegenheit, wüßte er, worüber heute franke Dichter reſpektlos lachen.

Wir ſagen es anders: Der Dichter verſpottet, was ihn zum Spotte reizt. Und: die Freiheit der Komödie iſt unbeſchränkt. Ihr größerer oder geringerer Wert gibt ihrer Meinung ein größeres oder geringeres Recht.

Daß ſich der Samariter der leidenden Menſchheit, der Arzt, ſo oft zur Zielſcheibe der Luſtſpieldichter machen laſſen mußte, fällt auf. Freilich haben ſich die Komödienſchreiber lächerliche oder verächtliche Typen aus allen Ständen und Kaſten geholt und den König ſo wenig geſchont wie den betrunkenen Strolch der Straße. Aber ein merkwürdiger Unterſchied iſt nicht zu überſehen. Als Ariſtophanes den Gerber Kleon anprangerte, wollte er nicht die geſamte Handwerkerſchaft treffen, vielmehr aus ihrem Kreiſe die Demagogen, die faulen und rohen Banauſen. Der bramarbaſierende Miles gloriosus des Plautus hat nichts mit wackeren Kriegern, der Winkelſchreiber des Terenz nichts mit ehrlichen Rechtsbeiſtänden gemein. Mehr oder weniger gewiſſenhaft hat ſich die Satire im Standesdrama überall auf einen beſtimmten Typus von Standesgenoſſen beſchränkt. Uebler erging es neben

den Höflingen, die ja als Entartung, nicht als Art in Betracht kommen, nur den Aerzten. Diele bitterböſe Komödien, wenn auch meiſt der älteren Zeit, ſchoſſen ihre Pfeile nicht etwa gegen den Kurpfuſcher, den Beutelſchneider, den dummen oder fahrläſſigen Arzt ab; nein, ſie lieferten die Medizin überhaupt und das ganze Aerzteweſen einem beißenden Spott aus.

Wer empfände heute ſolche Pauſchalverläſterung nicht als Unrecht! Als Unrecht an den Aerzten, die Menſchen waren, als Unrecht an den Menſchen, die zufällig Aerzte waren. War es aber auch ein Unrecht an der Kaſte und an dem, was ſich einſt mit maßloſem Hochmut als die unfehlbarſte der Wiſſenſchaften geberdete? Kein Kaſtengeiſt verdient Schonung vor der lachenden Vernunft! Und die Wiſſenſchaft? Sie, des Menſchen allerhöchſte Kraft, brüſtet ſich nicht. Sie treibt in ſtrebender, ſchmerzvoller Sehnſucht ihre kleinen Kähne hinaus ins unendliche, dunkle Meer. Nur der Famulus Wagner iſt befriedigt, daß „wir's zuletzt ſo herrlich weit gebracht"; während Fauſt ſpricht: „Und ſehe, daß wir nichts wiſſen können!" Der einſichtsvolle Arzt, der auf der Höhe der Zeit und ſeiner Wiſſenſchaft ſteht, iſt ſich am tiefſten bewußt, wie eng die Grenzen der Heilkunſt ſind.

Als die theologiſch-philoſophiſche Medizin des Galenus ihre Pariſer Blütezeit hatte, wurde ſie von einem profanen Luſtſpieldichter zu Tode gelacht. Doch der Kampf der Satiriker gegen die Aerzte iſt viel älter als die Komödien des Molière, iſt uralt.

Wie die Macht des Prieſters, iſt auch die des Arztes auf den Glauben geſtützt; auf ihm beruhen ſeine ſoziale Macht und ſeine Fähigkeit, dem kranken Menſchen im Kampfe gegen die Krankheit beizuſtehen. Wer iſt geneigter, als der ſchwache Kranke, dem zu vertrauen, der ihm Hilfe verſpricht? Die natürliche Macht des Arztes, der dem lieben Leben am nächſten ſteht, war immer groß. Stellen wir uns auf den Standpunkt der Dualiſten, die den Menſchen in Seele und Leib zerlegen, ſo bleibt uns nicht verborgen, daß ſich der Leib ſeinem Arzt meiſt noch gehorſamer und ergebener zeigt als die Seele ihrem Hirten. Die Hofkapläne haben zuzeiten Völker in blutige Kriege verwickelt; der Reſpekt vor der leiblichen Gewalt des Medizinmannes aber war ſo unvergleichlich, daß an Höfen des Altertums und Mittelalters ſogar Sproſſen aus dem geächteten Stamme der Juden als Aerzte hoch im Anſehen ſtanden ... Sei es nun, daß in vergangenen Jahrhunderten die Klugheit den Aerzten gebot, die Grenzlinie zwiſchen dem feſten Glauben und dem Aberglauben zu verwiſchen; ſei es, daß der Machtbeſitz ſie immer begehrlicher machte: jedenfalls iſt es Tatſache, daß ſchon im

Altertum die Wunder-Aerzte auftauchten und daß die Aerzte der Vorzeit es liebten, sich mit einem Nimbus des Uebernatürlichen zu umgeben, sie, die nichts sein sollten, als die Erforscher und hilfsbereiten Diener der Natur. Der Rock des Gelehrten wurde zum Mantel des Magiers, der Stab des Aeskulap zum Hexenmeisterstäbchen. Als diese Symbole dem Geist eines aufgeklärteren Jahrhunderts wichen, blieb doch noch lange die Gebärde des Uebermenschlichen. Das gelehrte Wissen, das Klarheit verbreiten soll, wurde in der lateinischen Küche als Geschäftsmonopol vor den Blicken der Laienwelt verborgen gehalten, und die Autorität schritt auf ellenhohen Socken einer geheimnisvollen Würde.

Der Mutterwitz des Volkes blieb nicht ganz wehrlos gegen diesen Mummenschanz. Zwar war das ungebildete Volk willig, an Wunder zu glauben, doch nahm es oft genug die Diskrepanz wahr zwischen der Glorie des Arztes und der Beschränktheit und Bedingtheit seiner menschlichen Kräfte. So begannen frühzeitig die Sagen und die Märchen, dem gelehrten Arzte die Wundergabe abzunehmen und sie in die Hände eines schlichten Mannes aus dem Volke zu legen. Am liebsten wählte man einen frommen Hirten, den der Ruf erfaßt und der in die Königsstadt gezogen kommt, die kranke Prinzessin gesund zu machen. Die süße Poesie, die nicht versäumte, das geheilte Königskind mit dem Hirtenknaben zu verheiraten, schlug den gelehrten Arzt auf den Kopf, dessen Kuren nichts ausgerichtet hatten. Auch kündigte sich in diesen Märchen, deren eines jüngst Hans Müller im „Wunder des Beatus“ dramatisiert hat, der Abfall von der Apotheke und die Rückkehr zur Naturheilmethode an.

Schon die ältesten Lustspieldichter gingen den Aerzten wenig zart zu Leibe. Die psychologische Erklärung für ihre Erbitterung gerade gegen diesen Stand ist nicht schwer zu finden: Bei keiner anderen Kunst und Wissenschaft ist der Einsatz so hoch, wie bei der des Arztes. Hier bedeutet er schlankweg das Leben. Aber das Leben des Patienten, nicht das des Meisters! Begreiflich, wenn auch ungerecht, daß Lob und Tadel nach dem hohen Einsatz gemessen wurden. Daneben liegt ein Grund, der harmloser ist. Es gewährt Erleichterung, es gewährt Befreiung, über den düsteren Todesgedanken im Hüpfschritt des Scherzes hinwegzukommen. Nicht selten lieh der Arzt seinen Rücken her für die Streiche der Poeten, die seinem Gevatter, dem Tod, galten.

Aristophanes und Philemon, doch ganz besonders Plautus (in den „Menaechmi“) rissen den Arzt am Barte. Das älteste Lustspiel der christlichen Kultur, das italienische, rieb sich zunächst

mehr an den Juriſten, als an den Mediziner. Die ſtehende Figur des „Dottore“ in der commedia dell' arte iſt der Rechtsgelehrte von Bologna. Doch da kam der große Machiavelli (1469—1527) und braute das Geheimmittel „Mandragola“. So heißt das Elixier, ſo heißt das Stück. Seine Wirkung war vielfältig. Dem alten Ehemann Pandolfo, der in blindem Aerzteglauben einen Liebhaber mit erborgtem Doktorhut ins Schlafgemach ſeines jungen Weibchens führt (damit er die Wunderkur dort vornehme), ließ Mandragola zwar nicht die erſehnten Kindlein, wohl aber tüchtige Hörner wachſen. Ferner erſtand das Luſtſpiel der Zukunft aus dieſem Saft. Und für den falſchen Nimbus der Wunderärzte endlich war Mandragola ein Gift, ſchlimmer als Schierling.

Das Shakeſpeare'ſche Drama läßt nur hie und da ein Wort gegen die Aerzte fallen (Macbeth zum Arzt: „So wirf den Hunden deinen Miſchmaſch vor!“). In „Romeo und Julia“ wird der kluge Mönch Lorenzo verherrlicht, der die Kräuter kennt, in denen Fluch und Segen dicht beiſammen wohnen.

Unter den Franzoſen hat ſchon Larrivey, der Vorgänger des Molière, mit der Komödie „Les Tromperies“ (1611) der Fakultät den Fehdehandſchuh hingeworfen. Doch alles, was hier und dort ſich witzelnd vorgewagt hatte, was mit einzelnen Typen und Karikaturen gegen die Unfehlbarkeit der Aerzte vorgebracht worden war, das verſchwand im Nebel hinter der von einem leidenſchaftlichen Witz und einer grandioſen Geſtaltungskraft erfüllten Anklage-Komödie des Jean Baptiſte Poquelin, genannt Molière (1620—1673). Das große Genie beſitzt immer den großen Mut. Molière führte vor dem Hofe der Gezierten, dem Hofe Ludwigs XIV., die „Précieuses ridicules“ auf (da erſcholl der ſagenhafte Zwiſchenruf eines alten Mannes: „Courage, courage, Molière, voila la bonne comédie!“), — er ſetzte nach fünfjährigem Ringen die Aufführung ſeines „Tartuffe“ vor einem Parterre von höfiſchen Tartuffen durch und ließ ſich die kirchliche Exkommunizierung gerne gefallen. Er ſchoß, ein niemals fehlender Schütze, nach den Achillesferſen der Philoſophen, der Frommen, der Mächtigen, der Richter, der Advokaten, der Ariſtokraten, der adelsſüchtigen Bürger, der gelehrten Frauen, der Schöngeiſter und der Kritiker, und ſtimmte im „Miſanthropen“ das allumfaſſende Lachen ſeines Weltſchmerzes an. Während er aber in ſeinen ernſten Luſtſpielen von dieſem und von jenem Stand nur ausriß, was ihn ärgerte, wie man einen faulen Aſt vom geſunden Stamm abſchneidet, ärgerte ihn der Medizinmann vom Wirbel bis zur Sohle und er warf ihn mit Haut und Haaren in den Mörſer ſeiner tollen Poſſen.

Wer, unbefangenen Gemüts, in unserer gegenwärtigen Zeit eines von Molières Aerzte-Stücken, zumal den „Eingebildeten Kranken", auf sich wirken läßt, untersucht zunächst schwerlich die Frage, ob sich diese lebendigen Wahrheiten theoretisch an einem Stande versündigen? Das Kunstwerk verdrängt in uns das moralische Gewissen durch das ästhetische. Wir fühlen, daß Molières Aerzte ewig sind, daß die späteste Zeit diese Wesenszüge an einzelnen Jüngern des Aeskulap erkennen wird. Wir sind uns allerdings klar, daß Molières Satire keineswegs für die Allgemeinheit der Aerzte gültig ist. Dem „Eingebildeten Kranken" tut das keinen Abbruch. Führt das Stück doch nur einzelne Personen vor, und wenn der Dialog herausgreift nach Wissenschaft und Stand, so verrauscht das unwillkürlich neben den starken Wirklichkeiten. Das Anfechtbare ist historisch gerechtfertigt. Der Zeit müssen wir gedenken, in der die medizinische Gelehrsamkeit noch in den Fängen der Scholastik stak und vor der Natur Scheu hatte, wie ein kranker Hund vor dem Wasser.

Man hat die Bildung Molières, der eines Tapezierers Sohn und wandernder Schauspieler gewesen, verglichen mit der Unwissenheit der russischen Bauernhorden, die, wenn eine Cholera-Epidemie ausbricht, die Isolier-Baracken stürmen und die Aerzte erschlagen. Doch Molière war gesättigt von der feinsten Kultur seines Zeitalters! Sein Kulturwerk schätzt Charles Rabany richtig ein mit den Worten: „L'Amour médicin, Monsieur de Pourceaugnac et le Malade imaginaire ont contribué au moins autant que „Le Discours sur la Méthode" à ruiner la superstition aristotélique. Ils ont enlevé à cette partie du public qui n'avait jamais lu Descartes la foi à la robe et aux grands mots grecs et latins."

Die Molièresche Mißachtung vor der medizinischen „Geheimkunst" vergangener Zeiten finden wir wieder in Goethes „Faust". Ich meine nicht die Unterweisung des Schülers durch Mephistopheles, dem es diabolischen Spaß macht, sämtliche Fakultäten zu rupfen. („Der Geist der Medizin ist leicht zu fassen usw.") Aber Schlimmeres hat Molière über die Vorfahren unserer Aerzte auch nicht geschrieben, als Faust auf dem Osterspaziergang über seine und seines Vaters bedenkliche Heilmethoden sagt. Die schwarze Küche der Adepten wird geschildert, und obwohl der dunkle Ehrenmann, Fausts Vater, auf seine Weise in Redlichkeit sein Handwerk übte, begnadigt ihn der Sohn keineswegs:

„So haben wir, mit höllischen Latwergen,
In diesen Tälern, diesen Bergen,
Weit schlimmer als die Pest getobt.

Ich habe selbst den Gift an Tausende gegeben:
Sie welkten hin, ich muß erleben,
Daß man die frechen Mörder lobt."

Von den sechs oder sieben Aerzte-Stücken Molières sind mehrere, die auf des Dichters Wanderzügen durch die französische Provinz entstanden waren, für immer verloren gegangen. Aus jener frühen Zeit (vor 1658) stammt auch der vor einigen fünfzig Jahren wiedergefundene „Fliegende Arzt". In diesem Einakter ist die Sottise noch verhältnismäßig zahm. Der Spitzbube Sganarelle (Molières ureigenste komische Figur) verkleidet sich als Arzt und hält mit der erborgten Autorität den alten Gorgibus so lange hin, bis dessen Tochter Zeit gefunden hat, sich heimlich mit ihrem Liebhaber trauen zu lassen. Sganarelle spricht mit Gravität das dümmste Zeug, aber gerade deshalb hält ihn männiglich für einen berühmten Arzt. So z. B.: „Hippokrates sagt und Galenus pflichtet ihm bei, daß der Mangel der Gesundheit auf Krankheit schließen läßt." Unter manchen Hieben auf die Fakultät ist der kräftigste die ironische Bemerkung des Sganarelle: „Sie beleidigen mich. Ich bin kein Schacherer, der um schnöden Judaslohn seine hehre Kunst übt. Was ich tue, geschieht alles im Dienste der Menschlichkeit, aus reiner, purer Nächstenliebe."

Derber und witziger ist „Der Arzt wider Willen" (1666). Lucinde stellt sich stumm, um einer verhaßten Heirat zu entgehen. Sganarelle, als Arzt verkleidet, übernimmt die Behandlung, die in Wahrheit eine Mißhandlung der Medizin und deren schwere Verhöhnung ist. Schließlich verordnet er der Patientin einen Spaziergang im Garten, wo der Liebste wartet, und eine „Dosis Flucht".

Die Posse „Herr von Pourceaugnac" (1669) ist das Urbild der deutschen "Pachter Feldkümmel" und „Rochus Pumpernickel" und aller Lustspiel-Landjunker, denen es in der großen Stadt übel erging. Es handelt sich um die grausam-komische Verfolgung des ungeschlachten Bräutigams durch verschiedene, wider ihn verschworene Rotten Korah. Den Höhepunkt des Schwankes bildet, wie Pourceaugnac den Aerzten verfällt. Sie behandeln den Gesunden sofort als einen Schwerkranken, lassen das wohlhabende Opfer nicht mehr locker und wollen ihm mit Gewalt ein Klystier applizieren. Zu einer dämonischen Vision steigert sich diese ärztliche Menschenliebe, denn am Ende umringen den Fliehenden einige Dutzend erwerbsgierige Herren, angetan mit schwarzer Robe, die langen Spritzen in den Händen.

Diese wilde Jagd hat einige Aehnlichkeit mit dem balletösen Nachspiel „Die Doktorpromotion". Auch hier schwingen

die Herren der Fakultät als Abzeichen ihrer Würde jenes ominöse Instrument, aller medizinischen Weisheit Behälter.

Die Pantomime war eine der konventionellen Farcen, mit denen die Theateraufführungen bei Hofe abschließen mußten. Das Stück, zu dem sie gehört, ist „Der eingebildete Kranke", das letzte Kind der Molièreschen Laune, vollendet im Jahre seines Todes 1673. Diese Standard-Komödie der medizinischen Lustspiel-Literatur, die mit ihrer Erschütterung von ungezählten Zwerchfellen zur Gesundung der Menschen zweifellos viel beigetragen hat, ist zu bekannt, als daß hier eine genaue Beleuchtung notwendig wäre. Vater Argons Körperbeschaffenheit muß vortrefflich sein, denn er, die gläubige Melkkuh der Aerzte und Apotheker, ist an den täglichen Pillen und Latwergen, Klystieren und Diäten nicht draufgegangen. Den Gesunden von der „Krankheit der Aerzte" zu heilen, das ist der Witz der Komödie. Hier ist es, wo Molières unsterbliche Mediziner, der Doktor Pourgon und Vater und Sohn Diafoirus, die Szene betreten. Hier spielt sich das famose Konsilium ab, hier wird Attacke geblasen gegen die Burg der alten Medizin, die Molière in Bausch und Bogen für eine der größten Torheiten erklärt, so je die Menschen ausheckten. Doch findet sich eine versteckte Stelle in diesem grimmigen Lustspiel, die es, allen Behauptungen zum Trotze, sehr dahingestellt sein läßt, ob Molière wirklich der Heilkunde alle Entwicklungsfähigkeit habe absprechen wollen. Es sind Worte, die er Herrn Diafoirus, dem gelehrten Trottel, in den Mund legt und die man daher unter dem Gesichtswinkel der Ironie betrachten muß, um die wahre Meinung des Dichters zu gewinnen. „Was mir jedoch ganz besonders an ihm gefällt", sagt Diafoirus von seinem würdigen Sohn, „das ist, daß er sich blindlings den Ansichten der Alten anschließt und von den modernen Weisheiten, die den Kreislauf des Bluts und anderes Zeug von gleichem Kaliber entdeckt haben wollen, nichts wissen will."

In seinem ausgelassenen Schwanengesang wandelte Molière die Lust an, das Gespräch der Bühnenfiguren auf ihn, den Dichter, und auf seinen künftigen Tod zu lenken. Wenn er Arzt wäre, schreit der Pillenschlucker, und dieser Molière würde krank, er ließe ihn ohne Erbarmen sterben. „Verrecke, krepiere! würde ich sagen, das wird dich lehren, ein ander Mal dich an der Fakultät zu reiben."

Molière ist am 17. Februar 1673, während er den Argon im „Eingebildeten Kranken" spielte, erkrankt und unmittelbar nach der Aufführung gestorben.

In dem Luſtſpiel „Der Stumme“ von Kotzebue entrüſtet ſich der Arzt Dr. Puffler: „Ich glaube, Sie wollen ſpotten? Hüten Sie ſich, mein Herr. Die Zeiten ſind vorbei, wo ein gewiſſer Molièrius die Aerzte auf ſeinem Theatro lächerlich zu machen wagte; wofür er denn aber auch auf demſelben Theatro Todes verblichen, ohne daß ein Arzt ihm auch nur ein Quentchen Rhabarber verſchrieben hätte.“

Was der Witz gegen die Medizin im allgemeinen, und im Beſonderen gegen die alte Schule, zu ſagen hatte, das war eigentlich in Molières Luſtſpielen endgültig ausgeſchöpft. Doch der witzige Kopf unſerers Auguſt von Kotzebue (er iſt am 3. Mai 1911 150 Jahre alt geworden) ließ ſich das dankbare Lachen nicht entgehen, deſſen er bei dieſem Stoffe ſicher ſein konnte. Er hatte nicht den heiligen Furor gegen die Medizin, der Molières Poſſen zu Bekenntniſſen machte. Im Gegenteil! Kotzebue war als ängſtlicher Hypochonder für ſeine Perſon den Aerzten zugetan. Immerhin brachte er ja auch in einem Luſtſpiel die vorſichtige Unterſcheidung an:

„Der Arzt: Es ſcheint, mein Herr, Sie haben noch wenig Vertrauen zu unſrer edlen Kunſt?

Der Patient: Eben weil es eine Kunſt iſt. Nicht alle werden Künſtler, die dieſe Kunſt lernen.“

Doch in einigen Kotzebue'ſchen Stücken wird mit den Aerzten ſtreng ins Gericht gegangen. Das aktuelle Talent des von denen, die ihn nicht kennen, ſehr unterſchätzten Tauſendkünſtlers wußte jede „neue Richtung“ geſchickt für ſeine Zwecke auszubeuten. So hat ſich Kotzebue im Jahre 1806 der kurz zuvor von Gall begründeten Phrenologie in einem von parodiſtiſchen Einfällen ſtrotzenden Luſtſpiel „Die Organe des Gehirns“ bemächtigt. Der Biograph Galls erwähnt übrigens, daß der Gelehrte das Stück in Berlin aufführen geſehen und mit dem Publikum herzlich gelacht habe.

Der ſchon erwähnte „Stumme“ iſt nur eine freie Bearbeitung des Molièreſchen „Arztes wider Willen“. Diesmal iſt es ſtatt der Tochter der Sohn, der die Zungenlähmung aus Liebesliſt heuchelt. Die Bosheit der Satire wird aber bei Kotzebue erheblich verſtärkt dadurch, daß nicht ein verkleideter Nothelfer, ſondern der berühmteſte Arzt der Stadt vor dem geſunden Patienten erſcheint und mit wiſſenſchaftlichem Ernſt deſſen Krankheit ergründet.

Der Marktſchreier und Quackſalber Brummſer in Kotzebues reizendem Opernſchwank „Eulenſpiegel“ kommt weniger als

Karikatur eines Arztes in Betracht, denn als der typische Dormund der commedia dell' arte, der in sein Mündel verliebt ist und zum Schluß übertölpelt wird. Immerhin aber mochte es die damals sehr in Mode stehende Schule des John Brown, des Erfinders jener Erregungstheorie, die alle Krankheiten auf Mangel oder Ueberfluß von Reizen zurückführt, arg verstimmen, daß der Quacksalber Brummser sich zu Browns Evangelium bekennt. Nebenbei beruft er sich auch auf Mesmer, den Begründer der Lehre vom tierischen Magnetismus.

Viel schärfer ins Feld gegen die Schule Browns rückte Kotzebue mit der 1799 geschriebenen einaktigen Posse „Das neue Jahrhundert". Das Stück treibt launig die Frage auf die Spitze, ob das neue Jahrhundert mit dem Jahr 1800 oder mit dem Jahr 1801 beginnt. Als die harmlos gewordene Posse in der Sylvesternacht vor dem 1. Januar 1900 vielfach wieder aufgeführt wurde, ahnte kaum einer von den belustigten Zuschauern, daß sich vor hundert Jahren an diesen Scherz ein öffentlicher Aerzte- und Dichterkrieg geknüpft hatte, der selbst um die literarisch schmähsüchtige neunzehnte Jahrhundertswende einzig in seiner Art gewesen. In den Biographien Kotzebues wird zahlloser Streite, die der Ruheloſe zu bestehen hatte, doch gerade nicht dieses seltsamen Erwähnung getan. Ich fand den Hinweis auf die Quellen in einem anfangs des 19. Jahrhunderts bei Wollmer in Hamburg anonym erschienenen Pamphlet „Kotzebueana":

Im „Neuen Jahrhundert" kommt eine Szene vor, in der der alte Herr von Schmalbauch sich wie tot stellt. Zwei Aerzte werden gerufen, Dr. Reiz und Dr. Potenz, zwei lebende Säulen der Brown'schen Erregungstheorie. Sie begrüßen sich und plaudern vor dem vermeintlichen Leichnam (sie sind mit ihm allein im Zimmer) über ihre Praxis. Es ginge so ziemlich, die Gicht mache diesen Winter schöne Fortschritte, aber mit dem Schleimfieber wolle es noch nicht recht vorwärts. Dann sehen sie sich den sehr lebendigen Dickwanst an, der alle Vier von sich streckt: „Nun, da ist nicht mehr zu helfen." Bei Feststellung der Todesursache geraten sich die brüderlichen Seelen in die Haare. Der eine Brownianer hat ja diesen eingebildeten Kranken Jahrelang auf Asthenie, auf seine erloschene Erregbarkeit, der andere auf Sthenie auf ein Uebermaß von Reizbarkeit, behandelt! Den wüsten Streit zu enden, ziehen beide die Instrumente heraus und wollen den Leichnam sezieren. Da springt der alte Herr von Schmalbauch natürlich vom Sitze auf! Doch die beiden Aerzte streiten weiter und prophezeien dem Unglücksmenschen einen baldigen Tod — aus entgegengesetzten Ursachen.

Kurz nach dem Lacherfolg dieser Posse erschien in der ärztlichen Zeitschrift „Das Magazin", die der Hauptvertreter des Brownianismus in Deutschland, Prof. Röschlaub, herausgab, die recht ekelhafte Krankheitsgeschichte eines Hypochondristen, geschrieben von einem anonymen Arzt X, in der Form eines Briefes an Prof. Röschlaub. Zum Schlusse dieser wissenschaftlichen Abhandlung wurde der Name des Patienten folgendermaßen genannt: „Wer konnte es wohl anders sein, als Herr Kotzebue, der Poet, der gerade in dem Zeitpunkt, als Illustrissimus ihm die Belladonna reichten, zur Ehre der Exparienz und der Abtritte die bewußte Komödie („Das neue Jahrhundert") schrieb!!" — Kotzebue nahm diese Unverschämheit fürchterlich ernst. Er ließ in der „Medizinischen Zeitschrift" des ihm befreundeten Prof. Hufeland (des berühmten Verfassers der „Makrobiotik") eine Erklärung einrücken, mit der er, „schon zum Schutze seines Revaler Hausarztes", nachwies, daß die ganze ihm zugelegte Krankheitsgeschichte mit allen Symptomen und Rezepten erlogen war; und er forderte die Namensnennung des Einsenders. Die erfolgte nicht, an ihrer Stelle jedoch erschienen im „Magazin" je ein Brandartikel von Prof. Röschlaub und von Dr. X. Von den Umgangsformen Röschlaubs geben die Ansprachen eine gelinde Vorstellung: „Sie allbeliebter Lieblingsdichter der Gemeinheit", „Sie alberner, elender Klecksер!" Schließlich bekannten beide Herren, daß man Kotzebues Namen zu der Krankheitsgeschichte irgendeines anderen Menschen „per sarcasmum" hinzugedichtet, daß man „sich einen schalkhaften Spaß machen" und Kotzebuen „für seinen elenden Wisch: ‚Das neue Jahrhundert' eins versetzen habe wollen" . . . So geschehen in einer medizinischen Zeitschrift! — Man stürzte sich übrigens noch mit Dreschflegeln über Prof. Hufeland, dem Kotzebue, so hieß es, mit der Verhöhnung der Brownschen Aerzte im „Neuen Jahrhundert" eine besondere Gefälligkeit erwiesen habe. — Das war die Wirkung eines Posseneinfalls.

In der Lustspiel-Literatur des neunzehnten Jahrhunderts und der Gegenwart tritt die Possenfigur des unwissenden, aufgeblasenen und betrügerischen Arztes in den Hintergrund. Die Spezies des Hoflakaien in der Funktion eines allerhöchsten Leibarztes hat sich in der Operette festgesetzt, taucht aber auch, satirisch verschärft, mit anderem höfischen Gesinde in der modernen Simplizissimus-Burleske auf. Ein solcher Hofarzt kredenzt in Max Dreyers originellem „Tal des Lebens" dem kinderlosen Serenissimus das machiavellistische Verjüngungs-Elixier. Anklänge an Molières „Arzt wider Willen" (doch nur in der Fabel) finden sich in Hackländers „Magnetischen Kuren". Nicht

die Karikatur des Dr. Pourgon, aber einen für das Luſtſpiel ausnehmend brauchbaren mediziniſchen „Juſtizirrtum“ verwertete Oskar Blumenthal im „Tropfen Gift“: Dem Baron Brendel hat der Arzt eröffnet, daß ſeine Tage gezählt ſeien; das koſtet den Lebenskräftigen zwar keinen Tag ſeines noch langen Lebens, wohl aber ſein hübſches Vermögen, das er im Hinblick auf den baldigen Torſchluß voreilig verbraucht.

Im allgemeinen iſt der Arzt im neueren Luſtſpiel eine wohlgeachtete Perſönlichkeit. Die Chirurgie iſt eine exakte Wiſſenſchaft geworden, die Hygiene eine Abſchlagszahlung für das jahrtauſendalte Mühen der Medizin, die Geheimniſſe der Phyſis zu enträtſeln. Nicht völlig ausgeſtorben ſind zwar die Geiſteserben der Molièreſchen Medizinmänner, doch der moderne Arzt verlangt auch von ſeinem Ariſtophanes ein modernes Auge.

Im neueren Konverſationsſtück, beſonders der Franzoſen, iſt der Arzt beinahe eine „ſtehende Figur“, aber nicht mehr die komiſche. Seine Vertrauensſtellung in den Familien macht ihn im Leben und im Luſtſpiel zur Rolle des Hausfreundes ſehr geeignet. Zudem verſchafft ihm ſein Beruf meiſt ein reichliches Maß von Erfahrenheit und einen ruhigen Blick. Die Dichter wußten allmählich dieſe Qualitäten zu ſchätzen und benützen in ihren Komödien den Arzt nun gerne als praktikables Verſatzſtück, als eine ſchlichtende und verbindende Perſon, als Raiſoneur. Am häufigſten trägt er die joviale Brille des Hausarztes. Doch mangelt es nicht an Differenzierungen durch das Stoffgebiet. Es ſei hingewieſen auf Hermann Bahrs Theaterarzt („Der Star“), auf Otto Erich Hartlebens Militärarzt („Roſenmontag“) und auf Schönherrs Bauerndoktor („Erde“).

Der biedere Adolf L'Arronge hat einen braven Hausarzt ſogar zum Titelhelden ſeines bürgerlichen Luſtſpiels „Doktor Klaus“ gemacht. Er iſt grob, er iſt tüchtig, er iſt aufopfernd. Bis zu dem Gepräge jenes Berufswillens, der innere Berufenheit iſt, verſtieg ſich L'Arronge allerdings nicht. Sein Klaus iſt ein Pflichtmenſch und könnte ebenſo gut Poſtbeamter ſein als Arzt. In dem Faktotum Lubowsky, der mit der unverſtandenen Terminologie und den Medizinflaſchen ſeines Herrn hantiert, taucht Molières Sganarelle wieder auf. Charakteriſtiſcher, wenn auch nur in den äußeren Konturen, iſt ſchon die Schweninger-Kopie in Felix Philippis „Wohltäter der Menſchheit“. In dieſem Schauſpiel, das die Krankheitsgeſchichte Kaiſer Friedrichs ſpiegelt, behauptet ſich der kratzbürſtige Ueberzeugungsfanatiker im Lodenrock gegen den eleganten Frack ſchmiegſamer und ränkeſüchtiger Hofärzte.

Den Arzt als eine große Individualität, die nicht sowohl im Beruf restlos aufgeht, als vielmehr der Beruf in ihr aufgeht und sich erhöht, hat Hermann Bahr in der Komödie „Der Meister" hingestellt. Cajus Duhr trägt keinen Doktorhut, ist ein revolutionäres Uebermenschchen, und seine glänzenden Erfolge machen der Fakultät keine Freude. Ja, es steckt etwas vom Zorn des peitschenschwingenden Molière in diesem Autodidakten, nur daß Bahr das Positivum eines Gegenfüßlers an die Stelle des nur verneinenden Witzes setzt. — Ein gealterter und schon professoral gezähmter Duhr begegnet uns in Bahrs Lustspiel „Die Kinder".

Der Haß Nietzsches gegen das dünkelhafte Mittelmaß der Vielzuvielen, gegen den Bildungsphilister, sprüht Feuergarben in Otto Falkenbergs Komödie „Doktor Eisenbart". Und wieder wird hier ein Schlag geführt gegen jene bloß wohlgeprüften Aerzte, die, wie Molière sagt, an nichts als an ihre Regeln glauben und denen in der Medizin nichts dunkel, nichts zweifelhaft, nichts schwierig ist. Man kann aber, wenn man glimpflich sein will, hervorheben, daß es ja ein Arzt des siebzehnten Jahrhunderts ist, der da spricht:

„Tagaus, tagein, wie's meine Pflicht erheischt,
Verschanz' ich hinter Büchern und Retorten
Mich gegen alles, was den Geist verlockt."

Der Ueberlegene, die Naturkraft, der neue Mensch: das ist in dieser Tragikomödie der Marktschreier und Wunderdoktor Eisenbart, von dem das Volkslied singt, daß er die Lahmen sehen und die Blinden gehen machte. Halb Gott, halb Lump. Sein Prophet der Hanswurst, seine Klinik die Jahrmarktsbude. Heute ist Eisenbart geehrt, morgen gehenkt. Ein Arzt, der die betört sein wollende Welt betört und also kuriert.

Vertieft hat Arthur Schnitzler denselben Gedanken in dem Einakter „Paracelsus". Die Geistesgeschichte der Menschheit beglaubigt, daß das historische Vorbild der Dichtung, der Theophrastus Bombastus Hohenheim, genannt Paracelsus, ein wildwüchsiges Genie gewesen. Aus seinem 16. Jahrhundert nahm Schnitzler diesen Mann und machte ihn zeitlosallzeitig. Die Wunderkraft des Paracelsus ist Hypnose, ist die Macht des Geistes auf die Geister, des Herzens auf die Herzen. Bestätigt werden die wundervollen Worte, die Grillparzers Libussa zu ihrer heilkunstkundigen Schwester spricht:

„Ich ehre Deine Kunſt, weil Du ſie denkeſt,
Doch hilft ſie dem nur, der wie Du gedacht.
Wenn Du den Kranken mit dem Beſten tränkeſt,
Er ſtirbt, hält er für Gift, was Du gebracht.
Als Krücke mag es ſein, daß ſie noch leiſte
Für ſchwache Seelen, die am Willen krank,
In Wahrheit hilft doch nur der Geiſt dem Geiſte,
Er iſt der Arzt, das Bette und der Trank."

Den Kampf gegen die lähmende Autorität und die blinde Trägheit des Glaubens führen dieſe Dichter. Einem wurde ſolcher Kampf zum Lebenselement: dem ſcharfwitzigen und in der Burleske tragiſchen Bernard Shaw. Kein anderer hat ſo unerbittlich wie er den faulen Nimbus der Helden-, der Herrſcher- und der Tugend-Poſe zerſtört. Er verlacht den falſchen Reſpekt vor dem Leben und den falſchen Reſpekt vor dem Tode; und tut das in gründlicher Ehrfurcht vor Leben und Tod. So hat er im „Arzt am Scheideweg" aus einem Tragödienſtoff ein Luſtſpiel gemacht, und im Geheimen küßt ſein lachender Mund die tragiſche Muſe. Ein Mann, der Arzt iſt, läßt einen anderen Mann ſterben, weil er deſſen Frau liebt. Aber das iſt hier nicht die Hauptſache, obwohl es für eine Tragödie gerade gereicht hätte! Wichtiger iſt, wie der eine Mann ſtirbt. Ein blutjunger Künſtler iſt's, der die Schwindſucht hat und vom Arzt zu Tode geimpft wurde. Er verlöſcht mit loſen Witzen auf den Lippen, in ſeinem brechenden Auge ſchimmert ein Glanz von Schönheit. Auch das iſt nicht die Hauptſache. Die Hauptſache iſt, daß dieſer ſterbende Liebling nach allen Begriffen unſerer guten und böſen Welt ein Taugenichts geweſen war, ein Menſch, der in Geldangelegenheiten Mein und Dein nicht unterſcheiden konnte; ein vollkommen amoraliſches Geſchöpf. Dem Amoraliſten ſtellt Shaw einen Kreis von ehrenwerten Menſchen entgegen. Es könnten natürlich ebenſogut Juriſten, Theologen oder Philoſophen ſein; aber weil es ſich auf der einen Seite um einen Kranken handelt, ſtehen Aerzte auf der anderen Seite. Ein halbes Dutzend liebenswürdiger Mörder; unbewußte, halbbewußte Mörder — und einer iſt es ganz bewußt. Das ſind die Geſunden, die Moraliſchen .... Im Nebenamte wird die Dichtung, die einen viel weiteren Horizont hat, zum Pasquill gegen die Aerzte. Da iſt ſie dann nur die alte Satire. Einige von den Aerzten gehen aufs Geld oder aufs roſige Fleiſch; einige ſind hochmütig, einige dumm; vor allem aber ſind ſie faſt insgeſamt „Spezialiſten". Mit der Blinddarm-Operation kuriert der Darmliebhaber die ganze Welt, wie einſt Dr. Pourgon mit dem

alleinſeligmachenden Klyſtier. Das Meſſer hat die Spritze verdrängt, und der Witz iſt ein weltmänniſcher geworden.

Der Rückfall des fortſchrittlichſten Kopfes in das Element der Molièreſchen Aerzte-Komödie beweiſt nichts weiter, als daß es menſchliche Gebreſte gibt, die nicht früher als zugleich mit der Menſchheit ausſterben können. Trotz dem beharrlichen Allzumenſchlichen, das wir als ewige Kette ſchleppen, entwickelt ſich das Menſchliche vorwärts und aufwärts! Auf dem Boden der jungen Naturwiſſenſchaft, der naturwiſſenſchaftlichen Weltanſchauung ſind gerade Arzt und Dichter einander ſehr nahe gekommen. Die Vererbungstheorie war eine Zeit lang Haupttrumpf der Dramatiker. In Gerhart Hauptmanns Judendrama „Vor Sonnenaufgang“ wird ein Evangeliſt der neuen Lehre von ſeiner mediziniſchen Ueberzeugung in ein Charakter-Verbrechen getrieben. Die Dramen Ibſens haben pſychopathiſche Probleme. In der Hand des Dichters ſehen wir die Sonde. Leib und Seele ſind eins. Tragödie und Komödie verbinden ſich, wie im Leben, ſo in der Dichtung. Und wenn Ibſen in der Tragikomödie „Die Wildente“ den Mediziner Relling ſagen läßt: „Ungefähr alle Menſchen ſind krank“, ſo betont ſich der Dichter als Arzt.

Tagebuchblätter.

Von Emil Claar.

Vor Freund und Feind.

Banne den bequemen Trieb,
Nur den Freunden zu gefallen.
Hast du deine Sache lieb,
So erkämpfe sie vor Allen.

Mehr als Jubel, der dich preist
In verbündeter Gemeinde,
Ist ein Lächeln, welches kreist
Hilflos um den Mund der Feinde.

* * *

Staub.

Der Staub, der durch das Weltall zittert,
Dem unsichtbaren Abgrund zu,
Ist Bruderhauch, der uns umwittert,
Denn das bin ich, und das bist du!

* * *

Erdenlauf.

Als ich einst in scheuer Jugend
Träumend zog auf stillem Pfade,
Sprach mich an ein blinder Bettler,
Den ein Knabe zerrend führte,
Und er bat um eine Gabe,
Bot dafür mir seinen Segen.
Doch ich konnte ihm nichts geben,
Denn ich hatte keinen Pfennig . . .
Da, mit einem barschen Fluche,
Kehrte er mir schnell den Rücken.

* * *

Ein Traum.

Im Sommer war's. Von Duft umsponnen
Entschlief ich unter einem Baum,
Aus dessen weh'ndem Blütenbronnen
Herniederquoll ein selt'ner Traum.

Ich träumte, daß ich dieses Lebens
Verworr'ne Rolle ausgespielt,
Und meine Seele, bangen Bebens,
Im Himmel ihren Einzug hielt.

Umwogt von Lichtglanz kam geschritten
Der ew'ge Herr, um zu befrei'n,
Weil ich dereinst so viel gelitten,
Mein bess'res Ich von jeder Pein.

Er frug, warum aus meinem Innern
Jedwede Freudigkeit verbannt?
Befangen mußte ich erinnern:
„Ich war Theaterintendant!"

Mit unaussprechlich zarten Blicken,
So mitleidsüß, so innigtief,
Und mit unnennbar güt'gem Nicken
Sah mich der Ew'ge an und rief:

„Des Saitenspiels, des Weiheliedes
Erfreut' ich immer gerne mich,
Komm her, mein Bruder Bonafides,
Hier wäre etwas, just für dich!

Ich lieb' es, wenn der Ton der Harfe
Durch meine Himmel schwellend wallt,
Und dann, bei festlichem Bedarfe
Der Engelschor dazwischen schallt.

Doch Ordnung muß vor allem walten,
Damit die Harmonie gedeiht —
Drum geb ich dir die Herrschgewalten,
Du kennst sie aus der Erdenzeit.

So machst du im Gewirr der Seelen
Dich nützlich! Also komm und nimm
Den gold'nen Zweig, um zu befehlen
Den Tausenden von Seraphim."

Ich sprach erschreckt: „Allmächt'ger Vater,
Erlasse mir dies Ehrenamt!
Das riecht ja förmlich nach Theater,
Dazu war ich genug verdammt.

Errett' mich aus dem Kunstgewimmel,
Dem ich mit Wonne ja entfloh,
Sonst würd' ich selbst in deinem Himmel
Des Lebens nie und nimmer froh.

Ich könnte jetzt nicht mehr vertragen
Der Künstler Groll und Neid und Streit,
Ob Harfenton, ob Cymbelnschlagen
Dazu die Baßakkorde leiht:

Die nie erschöpften kleinen Launen
Der ganzen lieben Künstlerzunft,
Das Selbstverhimmeln, Ichposaunen,
Die kindlichzähe Unvernunft;

Das Jagen nach nur eignem Ruhme,
Ob auch der göttlichste Poet
Mit seinem Gottesgnadentume
Dabei in tausend Stücke geht" ...

„Genug, hast Bitteres erfahren,"
Sprach nun der Herr, „doch du vergißt,
Daß unter meinen Künstlerscharen
Ein jeder doch ein Engel ist!"

Ich meinte drauf: „Ich will nicht schelten,
O Gott, dein heil'ges Engelsheer,
Doch die, die hier als Künstler gelten,
Sind sicher keine Engel mehr!"

Indes ich so dem Vater klagte,
Sah er mich an, verständnisvoll.
„Ich will nicht," er in Gnade sagte,
„Daß hier dein Geist noch leiden soll.

Zu Füßen setz' dich mir und schaue
Dem Spiel der kleinern Engel zu,
Indes dein Blick das Ewigblaue
Genießt, in unermess'ner Ruh.

Erhebt sich bei den Missetätern
Der Kunst ein Zwiespalt dann und wann,
So laß sie eifern, wüten, zetern,
Und rufe froh: ‚Was geht's mich an!'"

Die Vaterhand, die hingestreckte,
Küßt' ich dem Herrn — als Kampfgeschrei
Der Künstlerengel wüst mich weckte . . .
Mein schöner Traum war nun vorbei!

Erinnerungen an Friedrich Mitterwurzer.

Von Dr. Rudolf Tyrolt.

1.

Mitterwurzers letzter Burgtheaterdirektor und wohlwollender treuer Freund Hofrat Max Burckhard beginnt seine im Jahre 1906 erschienene liebevolle Denkschrift über den unvergeßlichen Künstler mit den Worten: „Am 16. Oktober 1904 wäre Friedrich Mitterwurzer sechzig Jahre alt geworden. Was könnte er uns, was könnte er der deutschen Bühne nicht noch sein in einem Alter, in dem so viele Darsteller in der Vollkraft ihres künstlerischen Schaffens stehen? Wie hätten wir ihm zugejubelt, dem Tag, den jeder Mensch so gerne erleben will und doch so ungerne nahen sieht, zum öffentlichen Feste gestaltend! Er aber hat sich den Zeichen unserer Liebe wie der Mißgunst seiner Neider schon längst entzogen und wir können nur mehr die Erinnerung pflegen."

* * *

Es war an einem Herbstmorgen des Jahres 1866 in Graz, als ich nach einem Pandektenkollegium bei Professor Demelius in den Vorgarten des der alten Universität gegenüberliegenden landschaftlichen Theaters eilte, um mit den dort zahlreich versammelten Schauspielern und Schauspielerinnen die Ankunft eines neuen jugendlichen Helden und Liebhabers zu erwarten, von dem uns Theaterdirektor Kreibig, auf seine neueste Akquisition besonders stolz, seit Wochen nicht genug Rühmliches und Interessantes zu erzählen wußte. Wenige Minuten vor 10 Uhr, dem Beginne der „Hamlet-Probe, kam denn auch von der Sporgasse herauf der neugierig Erwartete dem Schauplatze seiner künftigen Tätigkeit zugeschritten. Ich sehe den zweiundzwanzigjährigen herrlichen Jüngling heute noch so leibhaftig vor mir wie damals, als er, mit einer feierlichen Schwenkung seines Künstlerhutes die seiner Harrenden begrüßend, in unseren Kreis trat: eine

männlich schöne Gestalt, ein ausdrucksvolles, intelligentes Gesicht, ein bezauberndes, träumerisches Auge.

Von diesem Tage an kenne ich Friedrich Mitterwurzer. Während meiner Universitätsjahre war ich ein begeisterter Bewunderer seines im jugendlichen Feuer gärenden Talents, sein treuer Anhänger, der sich glücklich fühlte, wenn er in der Gesellschaft dieses Künstlrs sich bewegen konnte. Als ich nach kurzer Zeit mich selbst der Bühnenkunst widmete, hatte ich in Mitterwurzer einen meiner liebsten, anhänglichsten Kollegen gewonnen, der mir durch mehr als dreißig Jahre sein aufrichtiges Wohlwollen, seine freundschaftliche Gesinnung nicht bloß durch Worte, auch durch Taten bekundete.

Sein erstes Auftreten in Graz als Hamlet bedeutete einen großen, glänzenden Erfolg. Publikum und Kritik überboten sich an Beweisen ihrer Anerkennung, Sympathie und Gunst für den interessanten jungen Schauspieler, der in kurzer Zeit als der Liebling der Grazer und namentlich der Grazerinnen gelten durfte. Mitterwurzer selbst fühlte sich in der steiermärkischen Hauptstadt bald so glücklich, daß er dem alten Papa Kreibig keine Ruhe gab, bis dieser des jungen Künstlers Braut, Fräulein Wilhelmine Renner aus Berlin, ebenfalls engagiert, die sich dann als muntere Liebhaberin und Lustspielsoubrette auf das vorteilhafteste bewährte. Auf seinen täglichen Spaziergängen in den schattigen Alleen des Stadtparkes, die er nach den Proben zumeist in meiner Gesellschaft durchwanderte, pries er zu wiederholten Malen das Glück, das ihm als Schauspieler hier zum ersten Male voll und ungetrübt zuteil wurde. So kurze Zeit er auch erst dem Theaterberufe angehörte, hatte er schon trübe Erfahrung, bittere Enttäuschung, harte Demütigung erleben müssen. In Graz tat es ihm ganz besonders wohl, endlich Kunstkritiker gefunden zu haben, die ihn schätzten und anerkannten, dabei aber ihren Tadel so aussprachen, daß er nicht verletzte, sondern wohltuend nützte. Obgleich Mitterwurzer als gesellschaftlich unnahbar galt, interessierte sich doch die Grazer Frauen- und Mädchenwelt auf das lebhafteste für den jungen, hübschen Schauspieler, und seine schon damals zutage tretenden Absonderlichkeiten, Schrullen und Launen, von denen man in allen Familien der Stadt sprach, machten den Künstler bei einem nicht geringen Teile des Publikums nur um so interessanter.

Mitterwurzers Vater war ein berühmter Opernsänger an der Dresdener Hofbühne, seine Mutter eine geistvolle, begabte Schauspielerin, die nicht nur mit ihrem Gatten, den schauspielerischen Teil seiner Partien durchnahm, sondern auch die Lehrmeisterin

ihres Sohnes war. Wie mir einmal der alte Dresdener Hoftheaterregisseur Meister erzählte, apostrophierte die ihren Sohn abgöttisch liebende Mutter denselben als einen künftigen „Messias der deutschen Schauspielkunst“. Mitterwurzer war demnach ein Theaterkind und hatte, wie wir dies meist bei Theaterkindern wahrnehmen können, auch außer der Bühne einen Hang zum Theatralischen; nebstbei einen gewissen selbstbewußten Stolz, eine Verschlossenheit gegen ihm nicht sympathische Menschen, ein rasches Aufbäumen, wenn seinem temperamentvollen Wesen irgendwie Zwang auferlegt werden sollte. Schrullen und Launen, die er hatte und die er auch nicht leugnete, entsprangen wohl seinem nervösen, vielleicht von den Eltern nicht genügend gezügelten Naturell. Es ist eine irrige Meinung, wenn man behauptete, Mitterwurzer kokettiere mit einer absichtlich zur Schau getragenen Frömmigkeit. Dem war nicht so. Die Mitterwurzers stammen aus Tirol. Die Frömmigkeit des Vaters war auf den Sohn übergegangen. Dieser war von Haus aus fromm. Seine religiösen Empfindungen waren nichts weniger als unecht und entsprangen innerster Ueberzeugung. In Graz besuchte er jeden Sonntag die Messe in der Domkirche; vor jeder neuen Rolle verbrachte er, bevor er seine Garderobe aufsuchte, eine Viertelstunde im stillen Gebet in der Kirche. Diese Gepflogenheiten konnte man späterhin in Leipzig, in Wien, auf allen Gastspielreisen, wo immer er sein mochte, an ihm beobachten.

Seine Haupterfolge errang Mitterwurzer in Graz nicht allein mit seinen klassischen jugendlichen Helden, sondern vorwiegend mit seinen sympathischen Darbietungen im modernen Schau- und Lustspiel. Kreibig erkannte bald die Zugkraft seines jüngsten Mitgliedes und stellte daher den „Liebling der Grazer Damenwelt“ so oft als möglich auf die Bretter. Als täglicher Besucher des landschaftlichen Theaters hatte ich so Gelegenheit, den talentvollen Kunstjünger in allen seinen gelungenen und nicht gelungenen Rollen kennen zu lernen; auch letztere kamen vor, wie dies ja wohl nicht anders sein konnte. Ich erinnere mich noch des ohrenbetäubenden Trommelkonzerts, das das Studentenparterre über seinen hyperrealistisch dargestellten Franz Moor anhub. Nach der Vorstellung rannte Mitterwurzer mit mir durch die finsteren Alleen der Glacisgründe und schrie dem ihn beschwichtigen wollenden Enthusiasten unaufhörlich zu: „Reden Sie nicht, — ich weiß es — ich war einfach scheußlich, scheu—ßlich!“ Die Frauenwelt ging allerdings mit dem beliebten Schauspieler nicht so strenge ins Gericht: namentlich die Mädchen sahen in jeder Rolle in erster Linie ihren Liebling, für den sie schwärmten, von dem sie träumten,

dessen Name sie aus dem Theaterzettel schnitten, um ihn andachtsvoll zu verschlucken — ähnliches taten seinerzeit auch die Wiener Verehrerinnen Josef Wagners — dessen Bildnis sie anschmachteten, mochten sie es nun in den Auslagen der Kunsthandlungen oder auf der Umhüllung der „Mitterwurzer-Bonbons“ in der Hasseruckschen Theaterkonditorei gefunden haben.

Mitterwurzer wurde so verhätschelt, daß er sich alles erlauben durfte. Als er in den „Kreuzfahrern“ im Zorn über den allzulangen Zwischenakt mit seinem Schwerte mehrere Male an den Vorhang schlug und „Aufziehen lassen!“ schrie, verstummte das ganze Haus und nahm geduldig die disziplinwidrigen Ausbrüche des aufgeregten Darstellers hin. Schließlich nahm die Begeisterung der Grazerinnen für den Künstler solche Dimensionen an, daß sich im männlichen Teile des Publikums eine freilich nicht ganz zu rechtfertigende Opposition gegen Mitterwurzer geltend zu machen begann. Die großen Sympathien, die er während seines Grazer Engagements genoß, nahmen auch nicht ab, als sich im Jahre 1867 der Junggeselle in einen Ehemann verwandelte; im Gegenteil, man übertrug sie gerne und auch mit Recht auf seine junge Frau. Die Vermählung des schmucken Künstlerpaares war geradezu ein Ereignis von lokaler Bedeutung. Wohl manches Mädchen beneidete die kleine, anmutige Braut um den Platz an der Seite ihres geliebten Kollegen. Das junge Ehepaar hatte vorläufig im „Hotel Erzherzog Johann“ Wohnung genommen. Ich glaube wohl behaupten zu dürfen, daß Mitterwurzer in diesen ersten Jahren seiner Ehe und seiner sich herrlich entfaltenden Bühnenkunst die glücklichste Zeit seines Lebens gefunden hat.

Als „dramatischer Lehrbursche“ und künftiger Kollege befand ich mich damals viel in der Gesellschaft des mir freundlich geneigten Ehepaares, mit dem ich auf Spaziergängen, bei Ausflügen in die Umgebung sowie im gemütlichen „Hofgartel“ des „Erzherzog Johann“ interessante, lehrreiche, unvergeßliche Stunden verlebte. Von Mitterwurzers Grazer Kollegen war ihm der vornehme Charakterdarsteller Guido Lehmann der liebste. Einigemal besuchten wir auch in seiner Villeggiatur am Rosenberg den hochbetagten Hofschauspieler Ludwig Löwe.

Anläßlich der von mir wiederholt inszenierten Studentenvorstellungen gab mir Mitterwurzer treffliche Lehren und praktische Winke, seine Gattin übernahm in liebenswürdiger Weise die eine und andere Frauenrolle. Damals fiel mir auf, daß Mitterwurzer, der seine Hände gerne mit gelben oder zinnoberroten Handschuhen bekleidete, diese fast den ganzen Tag über trug, auf der Straße, im Zimmer, auf den Proben, bei den Mahlzeiten; auch in späte-

ren Jahren huldigte er periodisch noch manchmal dieser Marotte. Der Tag unserer Trennung war gekommen. Während ich mein bescheidenes Erstengagement in Olmütz antrat, wanderten Mitterwurzer und Frau an das von Laube geführte Leipziger Stadttheater. Beim Abschied versprach mir Mitterwurzer, mich seinem Direktor wärmstens zu empfehlen, was er auch redlich getan haben mag, da Laube bei meinem ersten Besuche vor Eröffnung des Wiener Stadttheaters mich mit den Worten empfing: „Mitterwurzer hat mich in Leipzig auf Sie aufmerksam gemacht; er hat gut von Ihnen gesprochen!“

Mitterwurzers Wirken und Wachsen in Leipzig ist bekannt. Unter der strengen Zucht Laubes, der freilich mitunter die Zügel straff anziehen mußte, um das ungebärdige Naturell, das stürmende Talent in ruhigere Bahnen zu lenken, gewann der strebsame Schauspieler an künstlerischer Erkenntnis, innere Vertiefung, edler Form und notwendiger Disziplin. Bald galt Mitterwurzer als der erklärte Liebling Laubes, der hinwiederum seinen ihn zu den Höhen der Kunst führenden Meister nicht nur abgöttisch verehrte, sondern ihm auch — blind gehorchte.

Im Jahre 1872 trafen Mitterwurzer und ich uns wieder in Wien. Er war ins Burgtheater eingezogen, ich zählte zur jungen Garde des Laubeschen Wiener Stadttheaters. Meine anfängliche Beschäftigung am Wiener Stadttheater war gerade nicht glänzend zu nennen, sie bestand zumeist nur aus Episodenrollen. Ich verdankte es in erster Linie Freund Mitterwurzer, wenn darin in kurzer Zeit Wandel geschaffen wurde. Wiederholt und eindringlich warnte er mich, mit dieser bescheidenen, ungenügenden, zum „Einrosten“ angelegten Tätigkeit mich zufrieden zu geben. Immer wieder drang er in mich, bei Laube vorstellig zu werden, um entweder eine bessere Beschäftigung oder meine Entlassung zu erreichen. Ich habe mich in späteren Jahren oft überzeugen können, wie richtig Mitterwurzers Ratschläge in diesem Punkte waren und wie bald ein seine Sache nicht energisch genug vertretender, nur auf direktoriale Entscheidungen sich verlassender Schauspieler den Kürzeren zieht. Innerhalb weniger Monate erschien ich denn auch einige Male bei Laube, um meine Entlassung bittend, der mich späterhin immer mit den Worten empfing: „Weiß schon — Sie wollen wieder einmal Ihren Abschied! — Kriegen ihn nicht! — Basta! — Möchte nur wissen, welcher Teufel Sie reitet und Sie so ungebärdig macht!“ Wenn Laube geahnt hätte, daß dieser „Teufel“ Mitterwurzer gewesen, der dieses Geschäft bei mir besorgte, sein Leipziger Liebling hätte sich auf einen gehörigen Tanz gefaßt machen dürfen.

Trotzdem vergötterte Mitterwurzer unseren alten Direktor wie selten einer. Auf Spaziergängen sprach er fast immer von Laube und seinem segensreichen Wirken für uns Schauspieler. Wenn unzufriedene Stadttheatermitglieder in seiner Gegenwart Laube angriffen, verteidigte er den Meister mit wärmstem Eifer. Als Laube am 15. September 1874 mit „Julius Cäsar" seine erste Direktionsperiode am Wiener Stadttheater schloß, stand Mitterwurzer während der Abschiedsrede des scheidenden Direktors, dem er einen Riesenlorbeerkranz gespendet hatte, laut schluchzend im Parkett.

Was Laube bei seiner noch zweimaligen Rückkehr ins Stadttheater sehnsüchtig erhoffte, aber vergeblich erwartete — den Uebertritt Friedrich Mitterwurzers, das vollzog sich seltsamerweise erst im Jahre 1880, als der geistige Schöpfer des Wiener Stadttheaters dieser Bühne endgültig den Rücken gekehrt hatte und eine neue Direktion, die Pächter Karl v. Bukovics und Eduard Theimer, auf der Seilerstätte eingezogen war.

Wir gewannen an dem vom Burgtheater geschiedenen Künstler den langentbehrten, ersten Konversationsschauspieler und nebstbei einen ausgezeichneten, ideenreichen Regisseur.

Mit unermüdlicher Schaffensfreude und langentbehrter Arbeitslust begann er seine künstlerische Tätigkeit auf unserer Bühne, die ihn denn auch mit einer reichen Ernte von Erfolgen, Ruhm und Beifall belohnte.

Sein schöpferisches Talent konnte sich vor allem mächtig, ohne Zwang entfalten, Mitterwurzer durfte sich geben, wie er wollte, er fühlte sich frei von allen Fesseln einer althergebrachten Spielweise, eines vorgeschriebenen Stiles, von einer Einengung, von Chikanen und kleinlichen Intrigen mißgünstiger Neider und Gegner. Aus der großen Zahl seiner glänzenden, schauspielerischen Darbietungen während seines vierjährigen Stadttheater-Engagements will ich nur einige mir besonders bemerkenswerte erwähnen: seinen Spiegel in Augiers „Die Goldprobe", seinen liebenswürdigen Valentin in der „Kleinen Mama", seinen Herzog von Septmont in Dumas' „Fremde", seinen unerreichten Konsul Bernik in Ibsens „Die Stützen der Gesellschaft", seinen Hjalmar in der „Wildente", seinen Bergheim im „Lustspiel", seinen Franz im „Meineidbauer" und die Titelrolle in „Sergius Panin". Von allen Darstellern des Konrad Bolz in Freytags „Journalisten", die ich gesehen, erschien er mir stets als der beste, weil er der richtigste war. Er brachte vor allem den „alten Burschen" zur Geltung, und studentischer Bummelhumor wie seelisches, feines Empfinden in den Szenen mit Adelheid fanden in ihm

einen unübertrefflichen Interpreten. Eine der grandioſeſten Leiſtungen war ſein Coupeau im „Totſchläger“ (l'Assommoir), ein unnachahmliches ſchauſpieleriſches Kunſtſtück voll grauenerregender, aber wahrer Details. Bei der Deliriumſzene wurden nicht nur Zuſchauer im Publikum ohnmächtig, auch uns Schauſpielern lief es kalt über den Rücken, als wir auf der Probe ſeine gewaltige Darſtellungskunſt bewunderten.

Mit Mitterwurzer war wieder das Glück in das Wiener Stadttheater eingezogen, und als er nicht bloß durch ſeine ihm innewohnende Ruheloſigkeit, ſondern in erſter Linie durch die ſeinen hochfliegenden Plänen nicht entſprechenden artiſtiſchen und adminiſtrativen Einſchränkungen der ſparſamen Pächter aus dem Theater hinausgeekelt war, begann man ſeinen Verluſt empfindlich zu fühlen.

Miterwurzer war ja ſicherlich kein leicht zu behandelnder Künſtler. Launiſch und abſonderlichen Weſens liebte er es zuweilen, mit einer gewiſſen Verrücktheit zu kokettieren, die gleichſam als Entſchuldigung für ſo manches Unverſtändliche in ſeinem Gehaben gelten ſollte. Er war ein vornehmer, feinfühliger Schauſpieler, entzückend im Scherz, den er ſtets nur ſkizzierte und nie breittrat, voll erquickendem Humor, intereſſant und originell in großen und kleinen tragiſchen Aufgaben. Mitterwurzer war ein raſtlos Strebender, kein Streber im gewöhnlichen Sinne des Wortes. Ein Künſtler, der die krummen Wege der Devotion, der Schmeichelei, der Intrige nie betrat, weil er ſie verachtete und haßte. Er war ſtolz, aber auch gerecht. Er verabſcheute jeglichen Zwang, er bäumte ſich als Menſch wie als Künſtler gegen die Zumutung auf, ſich anders zu geben, als er fühlte und war. Was bei naturgemäßer, künſtleriſch richtiger Entwicklung eines ſtetig vorwärtstrachtenden Talents unter normalen Verhältniſſen in einem Jahrzehnt erreicht werden konnte, errang Mitterwurzer im Fluge, im berechtigten Fluge des Genies. Die mit Ekel erregender Frechheit eingeſchlagenen Winkelzüge reklamebedürftiger Kunſtkaufleute, denen der Verluſt ihres Künſtlerſtolzes und ihrer Selbſtachtung nichts bedeutete gegenüber dem zweifelhaften Gewinn oberflächlicher Lobhudelei, waren ihm fremd. Er ſpielt wie jeder echte Schauſpieler nicht für das Publikum, nicht für die Kritik, nicht für den oder das, er ſpielte für ſich, für ſein künſtleriſches Bewußtſein, weil es ihm Freude machte, weil es ihm Bedürfnis war, zur Befriedigung ſeines künſtleriſchen Gewiſſens. Mitterwurzer lebte nur im Theater, für das Theater. Das große geſellſchaftliche Leben mied er, das beliebte „Schnittlauch ſein auf allen Suppen“ hatte für ihn keinen Reiz. Manchen überflüſſigen Geg-

ner ſchuf ihm allerdings ſeine mitunter zutage tretende geringe Selbſtdiſziplin, deren Mangel leider von manchem ſeiner Neider grauſam gegen ihn ausgebeutet wurde und den er ſelbſt oft bedauernd eingeſtand. Ich erinnere mich ſeines Ausſpruches: „Wie bewundere ich euch, wie beneide ich euch, die ihr jeden Abend gleichmäßig ſpielen könnt! Mit meinen Nerven bring' ich das ſelten mehr fertig!“ Zu einer „Jourfix“-Probe kam er einmal um eine geſchlagene Stunde zu ſpät — er eilte auf mich, den dienſthabenden Regiſſeur zu, ſich entſchuldigend, rief er mit weinerlicher Stimme: „Ich habe mich verſchlafen, ich bitte mich exemplariſch zu ſtrafen!“

Mitterwurzer beſaß einen beiſpielloſen, beinahe krankhaften Fleiß. Während er eine große Rolle ſpielte, brachte er es in den Zwiſchenakten fertig, eine neue zu ſtudieren. Die Lektüre von Theaterſtücken ſchien außer ſeiner ſchauſpieleriſchen Tätigkeit ſeine Hauptbeſchäftigung; er las daheim oft tief in die Nacht hinein, im Gaſthauſe, auf der Eiſenbahn, wo immer er dazu Ruhe und Zeit fand.

Sein Organ war ſympathiſch, nicht gewaltig, aber ausdauernd. In der Höhe und bei Kraftſtellen gab es bei ihm ein Ueberſchlagen der Stimme, welches namentlich im Konverſationsſtücke bei ſpöttiſchen und ſarkaſtiſchen Redewendungen einen eigentümlichen Effekt erzielte. Seine leuchtenden, ſprechenden Augen übten auf Mitſpieler und Zuhörer ein faszinierende Wirkung aus. Seine große dramatiſche Darſtellungskraft und Verwandlungsfähigkeit ermöglichte es ihm gleich ſeinem großen Vorbilde Ludwig Devrient, alle Schauſpielarten von der hohen Tragödie bis zur tollen Poſſe gleich wirkſam zu beherrſchen.

Mitterwurzer gehörte nicht zu den ſogenannten „Verſtandesſchauſpielern“. Ohne akademiſche Bildung und doktrinäres Wiſſen, war Grübeln und Forſchen in Kommentaren und Nachſchlagewerken nicht nach ſeinem Geſchmack. Er dachte ſeinen dramatiſchen Aufgaben gründlich nach, wobei ihm ſein angeborener dramatiſcher Inſtinkt hilfreich zu ſtatten kam, feilte an ſeinen Rollen nicht lange herum, ſondern überließ ſich häufig ſeiner momentanen Eingebung. Die Inſpiration des Augenblickes ließ ihn zumeiſt ſein Allerbeſtes ſchaffen.

Literariſch nicht ungebildet, intereſſierte ihn alles Schrifttum nur ſo weit, als es mit dem Theater zuſammenhing. Mitterwurzer war weder ein Anhänger noch ein Feind der modernen Richtungen in der dramatiſchen Literatur. Stets auf der Suche nach „Futter für ſeinen Theateraffen“ war es ihm gleichgültig, ob ein Stück der alten oder der neuen Schule angehörte, ob es literariſch wertvoll oder minderwertig war, gut mußte es ſein,

nämlich gut für die Bühne, theaterwirksam. Darin glich der praktische Komödiant seinem alten Direktor Laube, mit dem er weidlich über die „unverdaulichen Narrenhauskomödien“ spottete.

* * *

2.

Jeder Schauspieler, der mit Mitterwurzer auf den Brettern gestanden und auch nur einmal seine Regieführung kennen gelernt hat, wird es bestätigen, wenn ich behaupte, Mitterwurzer war in Deutschland einer unserer fähigsten, bedeutendsten und genialsten Spielleiter. Er wirkte suggestiv auf die Schauspieler, seinem übermächtigen Einflusse entziehen konnte sich auf der Probe wie am Abend schwer jemand entziehen; den Langsamen riß er mit, den Gleichgiltigen zwang er zur Teilnahme, den Leblosen brachte er ins Feuer. Ich habe eine „Faust“-Vorstellung im Burgtheater im Gedächtnis, bei der ich mich insbesondere an der Wahrnehmung ergötzte, wie Mitterwurzer (Mephisto) durch seine redegewandte Ueberlegenheit und lebhafte Spielweise manchen seiner Mitspieler aus dem gemächlichen Burgtheatertempo ordentlich herauspeitschte und ihn zwang, mit seinem sprudelnden Naturell Schritt zu halten. Als ich Mitterwurzer einige Tage später traf und ihm meine Beobachtung mitteilte. stimmte er lächelnd zu: „Ja, ja — mit mußten sie, sie mochten wollen oder nicht!“ Eine seiner schönsten Regietugenden war seine unermüdliche, aufopferungsfähige Hilfsbereitschaft den kleinen und schwächeren Kollegen gegenüber. Einer seiner größten Vorzüge bestand darin, daß er als Inszenesetzer Ideen hatte, glänzende, originelle, Stück und Darsteller mächtig fördernde Ideen. Aus meinem Zusammenwirken mit Mitterwurzer will ich diesbezüglich nur drei Beispiele anführen. Er inszenierte Anzengrubers „Meineidbauer“. Ich spielte die Titelrolle, er meinen Sohn Franz, eine seiner interessantesten schauspielerischen Leistungen. Nachdem er im zweiten Akt während der großen Szene zwischen Vater und Sohn, die Hände auf seinen Stock gestützt, mir anfangs unbeweglich gegenübersaß, mich ununterbrochen mit seinen forschenden Blicken durchbohrte und in seelische Angst versetzte, ließ er bei dem Höhepunkte des Auftrittes:

Vater: Du hast nit studiert?

Sohn: Latein nicht!

eine große Pause eintreten und die nun folgende Raufszene spielte sich nicht nach Anzengrubers, sondern nach Mitterwurzers Idee folgendermaßen ab:

Vater (keuchend, mit unterdrückter Wut, stoßweise sprechend) Schuft! — So — betrügst du dein' Vatern um sein Geld — und — um sein' letzte Hoffnung auf eine ruhige Sterbstund?

Mitterwurzer (Sohn) steht scheinbar teilnahmslos mir gegenüber auf der anderen Seite der Bühne. Nun kam ein unartikulierter Schrei meinerseits, ich stürzte auf meinen Sohn los, packte ihn an der Brust und jetzt begann ein rasches, aber stummes Ringen zwischen Vater und Sohn, das mit dem Niederwerfen des Meineidbauers, der vom Sohn in einen Stuhl geschleudert wurde, endigte. Abermals eine Pause von einigen Sekunden, in der bloß das schwere Atmen der beiden Männer hörbar war. Weder er noch ich gaben einen Laut von uns. Hierauf stürzte Mitterwurzer zum Fenster, riß es auf und starrte hinaus. Dann kam er ruhigen Schrittes auf mich zu, betrachtete mich, den fast ohnmächtig im Sessel kauernden Vater, scheu von der Seite und flüsterte mit wehmütig tonloser Stimme: „Das ging vor acht Jahren, Vater — jetzt müßt ihr euch nimmer an mir vergreifen!“ Tosender Beifall lohnte jedesmal die durch Mitterwurzers Regiekunst mächtig wirkende Szene.

Zu ebensolcher Wirkung brachte er in Ibsens „Stützen der Gesellschaft“ die Unterredung zwischen ihm (Konsul Bernik) und mir (Schiffsbaumeister Auler), indem er vor jedem Satze, vor jeder Frage an mich ein bedeutungsvolles Schweigen, ein die Gedanken Aulers inspiriendes Augenspiel eintreten ließ.

In Dumas' „Fremde“ spielte Mitterwurzer den Herzog von Septmont, ich den Amerikaner Clarkson. Mit Entzücken denke ich an die herrliche Wirkung, welche Mitterwurzer in unserer Szene im dritten Akt mit einer mimischen Nuance hervorbrachte. Ich hatte dem Herzog derb meine Meinung gesagt, als dieser erregt aufspringt und nach der Tischglocke greift, um seine Diener zu avisieren. Ich stand, gemächlich die Hände in den Hosentaschen, ihm gegenüber und hatte zu sagen: „Rufen Sie ungeniert Ihre Leute — ich ohrfeige Sie vor allen Ihren Lakaien!“ Darauf ein leiser, erstaunter Ausruf Mitterwurzers, er beginnt zu schwanken, das Monocle fällt ihm aus dem Auge, seine physischen Kräfte scheinen ihn mit einmal zu verlassen, er sinkt, die Hände schlaff herabfallen lassend, in einem Fauteuil und starrt mich mit einem hilflosen, naiv-verwunderten Gesicht an, an dem deutlich die Gedanken dieses Modearistokraten herunterzulesen waren: „Um Gotteswillen, gibt es denn wirklich auf der Welt derartige brutale Kerle, die einem so etwas ruhig ins Gesicht sagen!?“ Von der Wirkung dieser mimischen Episode macht man sich keinen Begriff, ein Beifallssturm raste durchs Haus.

Zwischen den Direktoren v. Bukovics und Theimer und Mitterwurzer kam es, da letzteren, wie schon erwähnt, die allzugroße Sparsamkeit der Herren Pächter bei Stückerwerbungen und Neuanschaffungen verhaßt war, manchmal zu stürmischen, meist heiter verlaufenden Auftritten. Ende Januar 1881 war ich Zeuge einer solchen Knalleffektszene. Mein verehrter Regiekollege war durch die Verweigerung eines neuen Bühnenteppichs in gelinde Raserei versetzt worden. Nachdem Mitterwurzer auf der Probe von der Entscheidung der Direktion Kenntnis erhalten, bekam er einen seiner grotesken Wutanfälle, der damit begann, daß er, mit langen Schritten die Bühne messend, unaufhörlich nach der Direktio—on!" rief!" und sein beliebtes, in Theaterkreisen allgemein bekanntes Schmähwort: „Das ist ja hier Te—mes—va—a—ar!" ertönen ließ. Der Spektakel gelangte natürlich auch zu den Ohren der beiden Direktoren, die in ihren Bureaux im zweiten Stocke der Dinge warteten, die da kommen sollten. Mitterwurzer, empört, daß sich niemand von der Direktion blicken ließ, stürmt die Treppe hinan, reißt die Kanzleitür auf und erwischt den Hektographen, den die Theaterdiener eben zum Abzug etlicher Zeitungsnotizen hergerichtet hatten. Ein Schwung — ein Schrei — und der Hektograph zerplatzt unter heftigem Gekrach auf dem Fußboden. Die verblüfften Gesichter der Schreiber, die lichten Wände und der Boden des Zimmers zeigen die schwarzen Spuren der überallhin verspritzten Tinte. Als Begründung dieser Kraftübung ihres Regisseurs konnten die hinter ihren Kanzleitüren horchenden Direktoren die von ihm selbst gewiß nicht ernst genommene Behauptung hören: „Wenn ich gehe, fällt das ganze Stadttheater auf den Arsch!" — Lautlose Stille! — Mitterwurzer, durch die Wirkung seiner Hektographenmanöver beruhigt, betrachtet mit überlegenem Humor die beiden Direktionszimmertüren, die sich endlich leise geöffnet haben und aus denen links das verdutzte Antlitz des behäbigen Bukovics, rechts das hagere Monoclegesicht Theimers hervorlugen. „Guten Mo—orgen!" grüßte schmunzelnd Mitterwurzer und verläßt mit den Worten: „Nun wollen wir unten ruhig weiter probieren!" den Schauplatz. Solche unbotmäßigen Vorkommnisse lockerten natürlich die sonst guten Beziehungen zwischen der Direktion und ihrem verdienstvollen ersten Schauspieler, und es nahm mich nicht wunder, als Mitterwurzer mir eines Tages erklärte, er übersiedle mit künftiger Saison in das Ringtheater, das eben von Jauner übernommen worden war. Ein Witzbold, die lebhaften Temperamentsmenschen Jauner und Mitterwurzer kennend, äußerte sich zu letzterem: „Gott schenke euch beiden die ewige Ruhe!" Als Mitterwurzer bei seiner Abschieds-

vorstellung eine Rede hielt, in der er seinem bisherigen Direktor und dem Stadttheater überschwengliches Lob zollte, konnte man die berechtigte Frage stellen: Ja, warum geht er denn dann eigentlich fort?

Die Sonderlingsnatur des Künstlers, seine Launen, Schrullen und Einfälle, das Sprunghafte in seinem Wesen, das es ihm ermöglichte, nach Stunden schweigsamen Hinbrütens sich in ausgelassenen Frohsinn hineinzufinden, der merkwürdig schnelle Wechsel seiner Seelenzustände brachte Mitterwurzer in den Ruf eines die Schranken des gesellschaftlichen Anstandes nicht achtenden, rücksichtslosen, ja halbverrückten Menschen. Hunderte von Mitterwurzer-Anekdoten kursieren in der deutschen Theaterwelt. In einem Gespräche mit dem Redakteur eines Wiener Wochenblattes ließ sich Mitterwurzer, wahrscheinlich seiner Vorliebe für das Groteske nachgebend, verleiten, etwas gewagte, von ihm selbst gewiß nicht allzu ernst genommene Behauptungen aufzustellen: er betrachte Feuerfresser und Schlangenmenschen als seine Kollegen; er sei nicht im Burgtheater geblieben, weil es dort an der Autorität fehle; er fühle sich am wohlsten im Hotel, eine Stunde vor Abgang des Zuges, mit gepackten Koffern; der Schauspieler sei nicht dazu da, um eine gesellschaftliche Rolle zu spielen und dergleichen mehr. Die Veröffentlichung dieser Unterhaltung brachte Mitterwurzer in keine angenehme Situation.

Mitterwurzer entbehrte, ähnlich wie Ferdinand Raimund, Ludwig Devrient, Wilhelm Kläger und andere große Künstler lebhaften Naturells, einer gewissen Selbstdisziplin und konnte eben nicht anders, als jeder Regung seiner Phantasie, jedem sonderbaren Einfall, jeder momentanen Stimmung oder Eingebung Ausdruck zu geben, den närrischesten Gedanken zur Tat werden zu lassen. Im Konversationszimmer des Burgtheaters fragte Mitterwurzer seinen Kollegen Meixner: „Sagen Sie mal, haben Sie immer Meixner geheißen?“ „Natürlich!“ erwidert der bärbeißige Komiker. „Das muß auf die Dauer furchtbar langweilig sein!“ repliziert ersterer mit wehmütigem Ernste.

Kaum hatte Mitterwurzer mit seinem glänzenden Figaro das neue Engagement angetreten, kam der unglückselige Ringtheaterbrand und der obdachlos gewordene Künstler kehrte mit Beginn des Jahres 1882 wieder ins Wiener Stadttheater zurück. Wenn auch im Bühnenleben für gewöhnlich der Satz gilt: Beim Theater gibt es keine Freundschaft und keine Feindschaft! — so bewahrheitete sich bei dem abermaligem Eintreten Mitterwurzers in unseren Verband doch der Ausspruch Rankes: „Das ist in menschlichen Dingen immer ein Irrtum, wenn man meint, nach

geſchehenem Unrecht ein altes, gutes Verhältnis wieder herſtellen zu können.“ Das alte, gute Verhältnis zwiſchen Mitterwurzer und der Direktion kam nicht mehr zuſtande, und der enttäuſchte Künſtler klagte mir in jenen Tagen oftmals ſeine Reue über den unüberlegten Entſchluß. Binnen Jahresfriſt war es bei uns ein offenes Geheimnis, daß Bukovics den Theaterſchriftſteller Franz v. Schönthan als Oberregiſſeur in Ausſicht genommen hatte.

* * *

Nach einem kurzen, reſultatloſen Verſuche Mitterwurzers im Vereine mit Tatarczy, das Carl-Theater dem Schauſpiel zurückzuerobern, begann ſeine faſt zehnjährige Wanderſchaft über die Bühnen in aller Welt Länder, während ich in das Burgtheater berufen ward. Bei meinem Eintritt ſchrieb er mir: „Ich wünſche Ihnen aufrichtig — Glück! Glück müſſen Sie haben! All' die kleinen Götter des Zufalls mögen Ihnen dienen, Gelegenheiten mögen kommen, welche Sie mit Klugheit und Kraft zu benützen verſtehen müſſen. — All dies iſt weit förderlicher als die ehrlichſte Arbeit. So grüßt Sie recht herzlich Ihr Friedrich Mitterwurzer.“ Und am 1. Dezember 1888, als ich ihm von der Ueberreichung meines Majeſtätsgeſuches Mitteilung gemacht hatte, antwortete er: „Ich begrüße Ihren Austritt mit einem heiteren und einem naſſen Aug'“. Burgtheater bleibt Burgtheater mit ſeinem glänzenden Drum und Dran — andererſeits! — — nun die *andere* Seite haben Sie nun ja auch gründlich an ſich erfahren. Jedenfalls wünſche ich Ihnen alles erdenkliche Glück für die Zukunft. Und ſollte es zum Scheiden von Wien kommen! Sie ſind ein Talent und müſſen's verwerten. Das iſt Ihre ſelbſtverſtändliche Pflicht. Von dem ſchweren Leiden Ihrer lieben Frau wußte ich ſchon und fühle die herzlichſte Teilnahme. Seid deſſen verſichert. Möge es baldigſt beſſer werden. Gott behüte Euch. Und ſomit in alter, ehrlicher Wertſchätzung, mit Gruß und Handſchlag Euer Friedrich Mitterwurzer.“

Wie wehe ihm auch das Burgtheater getan hatte, er liebte es inbrünſtig mit ſeiner künſtleriſchen Seele, mit aller Pietät, die er Zeit ſeines ganzen Lebens dem ehrwürdigen, alten Muſentempel entgegenbrachte.

Innerhalb meiner fünfjährigen Burgtheaterzeit trafen wir uns nur einigemal auf Ferienreiſen und bei gemeinſamen Gaſtſpielen.

Mitterwurzer ſtrafte die Anſicht, daß das Gaſtieren der Schauſpieler verderblich auf ihre Kunſt wirken muß, Lügen. Er verlor hierdurch nichts, im Gegenteil, *er* gewann dabei. Jeden

Abend stand er vor einem neuen, ihm vielleicht noch fremden Publikum, das er erst erobern mußte; diese Bemühung spornte ihn an, stets sein Bestes zu geben, und erfrischte ihn ununterbrochen. Er gastierte nicht nur auf allen ersten Hof- und Stadttheatern, mit besonderer Vorliebe erschien er alljährlich auch auf gewissen kleinen Bühnen. Das Getriebe dieser minderen Theaterwirtschaften hatte für ihn etwas Anheimelndes, es erinnerte ihn an die ersten Jahre seiner Bühnenlaufbahn.

Quälenden Aerger bereiteten Mitterwurzer auf vielen unserer österreichischen Provinztheater die mitunter in störender Weise gehandhabten, seit dem Ringtheaterbrande verschärften Theaterfeuerwehr-Verordnungen. Von Wien aus an geschlossene Dekorationen, hinter denen die peinlichste Ruhe herrschte, gewöhnt, mußten die an manchen Provinzbühnen noch vorkommenden offenen Coulissengänge, durch die jedermann auf die Szene blicken konnte, jedes Geräusch doppelt hörbar wurde, auf den nervösen Künstler besonders empfindlich wirken. Bei einem Gastspiele in Graz wäre es beinahe zum Abbruch der Vorstellung gekommen, wenn ich nicht bei dem mir bekannten städtischen Feuerwehrhauptmann interveniert hätte. Ein biederer steierischer Feuerwehrmann mit seiner unförmigen Schutzhaube, den Wasserschlauch vorschriftsmäßig in der Hand haltend, war in der ersten Coulisse erschienen und hatte den auf der Szene befindlichen Mitterwurzer durch sein stieres Anglotzen geradezu zur Verzweiflung gebracht. Beim Nachhausegehen meinte Mitterwurzer: „Ich habe immer das Gefühl gehabt, der Kerl will mich anspritzen!“

Seine Ferien verbrachte der Künstler zumeist auf weiten Reisen, in Spanien, auf der sibirischen Bahn, in Korsika, an der französischen Riviera, vorwiegend in Nizza bei unseren ehemaligen Stadttheaterkollegen, dem liebenswürdig, dort seit Jahren ansässigen Ehepaare Saar. Einen längeren Landaufenthalt liebte er nicht, schon deshalb, weil ihm ein Ort ohne Theater nicht angenehm war. Ich traf Mitterwurzer einmal zur Sommerszeit in Innsbruck. Wir hatten gleich nach Tisch einen Ausflug nach einem unweit Igls gelegenen Dorfe gemacht, in dem wir einem uns lebhaft interessierenden Bauernkirchtag beiwohnten. Trotz des heißen Julitages wanderte Mitterwurzer schon um fünf Uhr wieder in die Stadt hinab — er mußte den schwülen Abend im Theater zubringen, in welchem eine unbedeutende Schauspielgesellschaft gastierte. Vor wenigen Jahren führte mich in Nizza Frau Saar in ihr Hausgärtchen und zeigte mir die stille Laube, in der unser gemeinschaftlicher Freund seinerzeit eifrig seinen König Philipp studierte.

Auch im neugegründeten Deutschen Volkstheater erschien Mitterwurzer zu wiederholten Malen als gerngesehener Gast. In alten und neuen Rollen entzückte er das ihm treu gebliebene Wiener Publikum. Am 24. März 1890 hatte ich mit ihm eine längere Unterredung, die den Zweck hatte, ihn, insbesondere mit Rücksicht auf die damaligen trostlosen Regieverhältnisse am Deutschen Volkstheater, zu überreden, ständig an unserem Institute zu bleiben. Direktor Emerich v. Bukovics wäre mit Freuden bereit gewesen, ihm die Oberregie zu übertragen. Mitterwurzer wies den Vorschlag entschieden ab. Er erinnerte mich an die gemeinsam erlebten bitteren Zeiten am Wiener Stadttheater und brach unsere Besprechung mit den Worten ab: „Bevor ich mich noch einmal mit einem Spekulationstheater einlasse, gastiere ich lieber bis zum Ende meiner Tage!"

Sein stilles Sehnen galt trotz allem und allem nur dem von ihm heißgeliebten Burgtheater. Vier Jahre später sollte es sich erfüllen. Der ihn aufrichtig schätzende Direktor Burckhard berief Mitterwurzer im Jahre 1894. Das unerwartete Engagement erregte in Burgtheaterkreisen gewaltiges Aufsehen; manche seiner Neider und Feinde waren starr, als hätte sie, nach Baumeisters bekanntem Wort, „der k. k. Hofschlag" getroffen.

* * *

Nach zehnjährigen unermüdlichen, Geist und Körper anstrengenden Gastspielen zog Friedrich Mitterwurzer zum dritten Male in das Burgtheater ein, in dem es ihm endlich unter einer wohlwollenden Führung vergönnt war, Triumphe zu feiern, die ihm binnen kurzem eine hervorragende, fast dominierende künstlerische Stellung in diesem Hause errangen. Die reifsten Früchte seines herrlichen Könnens legte er jetzt dem Burgtheater huldigend zu Füßen. Kritische Gegner und Neider mußten verstummen — er hatte sie Lügen gestraft! Als ich ihm in dieser Zeit einmal vor dem Burgtheater begegnete und ihn fragte, wie es ihm gehe, deutete er mit den Augen auf das Schauspielhaus und sagte mit gelassener Ruhe: „Ich höre, da drinnen ärgern sich einige!"

Aus der großen Zahl seiner glänzenden Rollen, die in Guglias reizendem Mitterwurzer-Buch eine liebevolle und eingehende Besprechung gefunden haben, will ich nur zwei seiner letzten nennen: seinen unvergeßlichen, unerreichten Röcknitz im „Glück im Winkel" und seinen König Philipp. Wer nach dieser seiner letzten großen Schöpfung das Theater verließ, hörte Zuschauer und Kritiker nicht vom Carlos, nicht vom Posa, nicht von Königin und Eboli reden — nur vom Philipp Mitterwurzers.

Wer dieſen gottbegnadeten Künſtler einen Virtuoſen, einen Star nannte, tat ihm Unrecht. Das charakteriſtiſche Merkmal des Virtuoſen beſteht darin, daß er allein wirken, allein glänzen, allein herrſchen will ohne Rückſicht auf Mitſpielende, ohne Rückſicht auf das Enſemble, ohne Rückſicht auf das Werk des Dichters, daß ihm die Perſon mehr gilt als die Sache. Bei Mitterwurzer trafen dieſe Merkmale nicht zu. Er hatte ſtets das Ganze im Auge, ohne das Einzelne zu vernachläſſigen. Zuerſt kam bei ihm das Stück, dann das Zuſammenſpiel, ſchließlich die einzelne Rolle.

Wer Jahrzehnte hindurch, ſei es im Engagement oder auf Gaſtſpielen, mit Mitterwurzer auf Proben und in Vorſtellungen gearbeitet hat, wird dies beſtätigen können. Sein raſtloſer Fleiß, ſeine nie ermüdende Arbeitsluſt, ſeine gewaltige Schaffenskraft, ſeine nie verſagende Hilfsbereitwilligkeit waren bewundernswert. Waren das Merkmale egoiſtiſchen Virtuoſentums? — Dafür war Mitterwurzer mit einer einzigen Ausnahme — ein ſtets willkommener Gaſt. Seine Spielabende galten auf großen wie kleinen Bühnen den deutſchen Schauſpielern als Feſttage.

Am 13. Februar 1897 unterzeichnete ich im Direktionsbureau des Deutſchen Volkstheaters eben einen neuen Vertrag, als ein Schauſpieler mit der erſchütternden Nachricht hereinſtürzte: „Mitterwurzer iſt tot!“

Auf ſonnigſter Künſtlerhöhe, im Ruhmesglanze ſich im Burgtheater noch die langentbehrte, langerſehnte Genugtuung erkämpfend, entriß ihn ein grauſames Schickſal ſeiner geliebten dramatiſchen Kunſt.

Ich habe in meiner vierzigjährigen Bühnenlaufbahn keinen Schauſpieler kennen gelernt, über den ſo verſchiedene, ja entgegengeſetzte Urteile und Meinungen laut geworden ſind wie über Friedrich Mitterwurzer. Während ſeine zahlreichen Verehrer und begeiſterten Anhänger ihn als den genialſten deutſchen Schauſpieler des neunzehnten Jahrhunderts prieſen, nannten ihn andere mit herablaſſendem Wohlwollen einen „talentvollen Epiſodiſten“, wieder andere mit grauſamer Schärfe einen „tragiſchen Clown“.

Es iſt nicht meine Aufgabe, ſolche Urteile auf ihre Wahrheit zu prüfen. Das werden Berufenere beſorgen. Ich weiß nur, daß ich mit Mitterwurzer, dem großen, genialen Schauſpieler, einen treuen Freund, einen aufrichtigen, mir wohlwollenden Kollegen verloren habe.

Ueber den Umgang des Autors mit Schauspielern.

Von Otto Ernst.

Ich weiß nicht, ob es allgemein bekannt ist, daß ich der glückliche Besitzer einer großen diplomatischen Begabung bin. Daß ich mir schon verschiedentlich Beleidigungsprozesse zugezogen habe, scheint dagegen zu sprechen, scheint es aber nur. Ich gehöre eben nicht zur alten diplomatischen Schule, die durch Täuschung, Hinterhältigkeit, Heimlichkeit, Ueberlistung und Verschlagenheit ihr Ziel zu erreichen suchte; ich bin ein Schüler Bismarcks und Bülows, die eine Diplomatie der Aufrichtigkeit, Ehrlichkeit und Offenheit vertraten. Unsere Regierungskreise haben freilich bisher nicht den weiten Blick besessen, mich zu einer Mitwirkung auf der Weltbühne zu berufen; immerhin aber habe ich hundertfach Gelegenheit gehabt, auf der Bühne, die die Welt bedeutet und die nicht selten eine feinere Diplomatie verlangt als das politische Theater, meine Befähigung zum Staatsmann überzeugend zu beweisen.

Zu den selbstverständlichsten Eigenschaften eines Diplomaten gehört die Einsicht, daß man mit den verschiedenen Ständen, Bildungs- und Berufsklassen der Menschen nicht auf die gleiche Art verkehren dürfe. Der Soldat will anders behandelt sein als der Geistliche, der Landmann anders als der Lyriker, der Reichskanzler anders als der Liftboy, ja selbst eine alte Stiftsdame will anders genommen sein als eine Barkeeperin. Da ich nun als dramatischer Schriftsteller vielfach mit Schauspielern in Berührung gekommen bin, so liegt es nahe, daß ich mir über den Umgang des Autors mit Schauspielern ganz bestimmte Regeln aufgestellt habe, und diesen Autoren-Knigge sozusagen möchte ich hier, im Auszuge wenigstens, zu allgemeinen Besten, insonderheit zum Nutzen meiner Kollegen vortragen dürfen.

Der Verkehr des Dichters mit dem Schauspieler beginnt schon mit der Entstehung des Dramas. Der Schauspieler empfindet es

mit Recht unwürdig, wenn der Dichter bei der Schöpfung seines Werkes nach dem Darsteller schielt, auf „gute Rollen“ bedacht ist, ja, einem bestimmten Mimen gar „auf den Leib“ schreibt. Der Schauspieler von heute weiß sehr wohl, daß die Dichtung nicht um des Schauspielers, sondern der Schauspieler um der Dichtung willen da ist, er weiß, daß ein Stück nicht aus lauter guten Rollen bestehen kann, weiß, daß es für einen großen Künstler keine kleine Rolle gibt und schickt darum auch die kleinste Partie nicht zurück. Der Dichter zeige sich solcher echt künstlerischen Gesinnung würdig und bringe in seinem Stück so viel alte Damen, hinausgeschmissene Liebhaber, Briefträger- und Bedientenrollen an, wie es ihm gut dünkt. Er kann dadurch in der Achtung der Darsteller nur gewinnen. Desgleichen, wenn er Stücke mit wenigen Personen schreibt. Kein Bühnenkünstler wird Goethes „Iphigenie“ einen „elenden Schmarrn“ nennen, weil, auch beim besten Willen des Direktors, kein ganzes Burgtheaterpersonal darin beschäftigt werden kann. Der Autor wende nicht ein, daß Goethe seit 77 Jahren tot sei. Es wird ein Tag kommen, wo er ebenso lange tot ist.

Wenn sein Stück auf einer Bühne erscheinen soll, dann versäume der Dichter nicht, sämtlichen Proben von der ersten bis zur letzten beizuwohnen. Die Darsteller freuen sich schon monatelang vorher auf sein Kommen; sie sagen es selbst. Das Erste, was der jubelnd Umringte alsdann zu tun hat, ist dies: er lese das Stück den Darstellern vor, oder noch besser: er spiele es ihnen vor. Je besser er liest oder spielt, desto gespannter natürlich die Zuhörerschaft, deren Dank sich schließlich in donnernden Beifallssalven entlädt. Gerade der Schauspieler empfindet den von Tradition und Routine freien Vortrag eines Nichtschauspielers stets als ein wahres Labsal, und mit wahrhaft rührendem Eifer bemüht er sich, dem Vortragenden alles bis ins Einzelne hinein nachzumachen. Sollte der eine oder der andere Darsteller dem Autor dennoch nicht zu Dank spielen, so schildere er eingehend, wie glänzend ein anderer Schauspieler an einer anderen Bühne dieselbe zur Geltung gbracht habe, dann wird es der gegenwärtige Darsteller sofort ebenso machen. Auch ist es dem Schauspieler sehr erwünscht, wenn der Dichter ihn bei jeder Stelle, die ihm nicht gefällt, sofort unterbricht und ihm in einer längeren und gediegenen Abhandlung auseinandersetzt, was dieser Passus eigentlich zu bedeuten habe. Andrerseits unterstütze er den Eifer der Darsteller durch öftere Zwischenrufe wie „Gar nicht so schlecht!“ oder „Nun, nun, es wird schon werden!“ oder „Keineswegs talentlos!“ u. dgl.; besonders bei längeren leidenschaftlichen Entladungen ähnlich der des fluchenden Lear wirken solche Zurufe stets anfeuernd. Damen

und jugendliche Liebhaber werden, wenn ihr Spiel und ihre Erscheinung die rechte Jugendlichkeit vermissen lassen, es dem Dichter Dank wissen, wenn er sie sofort darauf aufmerksam macht; Damen sind überdies für Winke, wie sie ihre Toilette geschmackvoller gestalten können, jederzeit empfänglich. Wenn sie sich umgekehrt zu jung, zu hübsch und elegant gemacht haben und der Autor ihnen vorstellt, daß sie sich noch mindestens 10 Jahre hinzuschminken müßten, dann werden sie mit entzückendem Erstaunen bemerken, daß sie dies ja schon getan hätten; wenn er sie aber an die gebieterischen Forderungen der Kunst gemahnt, werden sie gern in ihre Garderobe zurückkehren und abermals zum Schminktopf greifen, Dabei kommt es freilich vor, daß sie sich vergreifen, und wenn sie auf die Bühne zurückkehren, noch 10 Jahr jünger aussehen. Indessen sind diese Damen von einer so bestrickenden Logik, daß sie Shakespearen, wenn er sich noch einmal entschließen sollte, einer Macbeth-Probe beizuwohnen, die Versicherung abnötigen würden, er habe sich die Hexen selbstverständlich als blutjunge, fesche und elegante Weiberln gedacht.

Ist endlich der Augenblick der Premiere herangekommen, so wünsche der Autor vor Beginn der Aufführung jedem einzelnen Mitwirkenden Glück, genau wie man es bei Beginn der Jagd zu tun pflegt. Er zeige sich zuversichtlich und siegesgewiß und rufe einmal übers andre: „Alles wird gutgehen! Der Erfolg kann nicht ausbleiben!“ Wenn die Schauspieler dann dreimal ausspucken, so bedeutet es Zustimmung. Sollte trotzdem der eine oder andre von ihnen versagen, so mache der Autor ihn unverzüglich nach seinem Abgang darauf aufmerksam, daß er heute nicht auf der Höhe sei; er wird dann in den folgenden Szenen viel besser werden. Ein bei den Premierenteufeln sehr beliebter Unfall sind die Sprünge im Dialog. Der Schauspieler springt z. B. versehentlich aus der 2. Szene in die 9. oder aus dem 1. Akt in den 3. Dann ist es sehr wünschenswert, daß der Autor einen Platz hinter den Kulissen habe, von dem aus er die ganze Bühne übersieht und dem Darsteller jederzeit durch lebhafte Gebärden, Mienen und Zurufe auf die rechte Spur helfen kann. Dieser fühlt sich dann um vieles ruhiger. Der Zwischenakt ist dann der geeignete Moment, um gute Einfälle, wie sie dem Autor während der Premiere zu kommen pflegen, noch in das Stück einzufügen, Streichungen vorzunehmen, Gestrichenes wiederherzustellen, Masken und Kostüme zu kritisieren usw. usw.

Wenn dann alles vorüber und ein großer Erfolg erzielt ist und man sich danach irgendwo beim Glase versammelt hat, dann halte der Dichter mit seinem Danke nicht zurück und spreche

es unumwunden aus, daß, wenn der Erfolg auch zweifellos dem Stück zuzuſchreiben ſei, die Darſteller doch auch in gewiſſem Sinne zu dem Erfolge beigetragen, jedenfalls aber nichts verdorben hätten. In der Zeitung ſteht nämlich am folgenden Tage immer, daß nur die Kunſt der Darſteller den Schmarren herausgeriſſen habe, und wenn man da nicht vorbeugt, ſo glaubt es der eine oder andere Leichtgläubige unter den Schauſpielern. Auch unterlaſſe der Toaſtende nicht, genau den Rang anzugeben, den die betr. Aufführung unter allen, die er geſehen hat, einnimmt; er ſage z. B.: Nach der Hamburger, der Stuttgarter und der Merſeburger Aufführung entſchieden die beſte!" Ein gutes Wort findet immer eine gute Statt. Ausklingen laſſe der Autor ſeinen Toaſt in einem Hoch auf die Hauptdarſteller. Sollte ein Zweifel darüber beſtehen, wer dieſe ſeien, ſo bezeichne er ſie gnau. Dieſen verehre er auch ſein Bildnis mit einer angemeſſenen Unterſchrift wie:

„Dem ſtrebſamen und fleißigen Künſtler!"

oder:

„Dem zweitbeſten Darſteller meines Theobald!"

oder:

„Dem wackeren Schauſpieler und unvergleichlichen Menſchen!"

uſw. uſw.

Nicht zu billigen iſt es, wenn der Autor jedem Darſteller einzeln ſagt, daß er den Vogel abgeſchoſſen habe. Es iſt nicht zu vermeiden, daß die Schauſpieler ſpäter wieder zuſammentreffen und die abgeſchoſſenen Vögel zuſammenzählen.

Aehnlich wie den Schauſpielern gegenüber verhalte ſich der Autor im Verkehr mit den Direktoren, und wenn dieſe zugleich Schauſpieler ſind, ſei er doppelt aufrichtig. Direktoren und deren Gattinnen, die an ihrer Bühne zugleich als Darſteller wirken, verzehren ſich vor Verlangen nach dem ungeſchminkten Urteil eines unbefangenen Mannes, der nicht an ihrer Bühne angeſtellt iſt; dieſem Bedürfnis komme der Autor im weiteſten Maße entgegen. Andrerſeits lobe er, wenn anders er Grund dazu hat, dem Direktor gegenüber gerade diejenigen Künſtler — und zwar in deren Beiſein — mit denen der Direktor geſpannt iſt, denen er vielleicht gar gekündigt hat oder die eine Gagenerhöhung gefordert haben; denn niemand weiß beſſer als ein Theaterdirektor, daß justitia das fundamentum auch der Theaterregierungen iſt.

Wenn der Autor alle dieſe Regeln befolgt, dann werden ſich die Schauſpieler zu ſeinen Stücken drängen, und beſonders die Erkenntlichkeit der Direktoren wird keine Grenzen kennen. Wenn man Dankbarkeit im allgemeinen bei den Menſchen vergebens ſucht — beim Theater und ſeinen Direktoren hat ſie ihr Heim

aufgeſchlagen. Ein Mime, für den ein Dichter einmal einen Karl Moor geſchrieben hat, wird in Zukunft aus nie verlöſchender Liebe zu dieſem Dichter jeden Stier von Uri ſpielen, und ein Direktor, der einmal mit dem Werk eines Dichters einen großen Erfolg und Gewinn erzielt hat, wird fortan alles ſpielen, was der Dichter ſchreibt, und wenn er an die Ausſtattung eines Stückes hundert — ach, was ſage ich! — hunderundzwanzig Mark wenden müßte.

Bin ich alſo dafür, daß der Autor das „zarte, leicht verletzliche Geſchlecht“ der Bühnenkünſtler mit dem ſubtilſten Feingefühl und mit gewinnendſter Liebenswürdigkeit behandle, ſo halte ich andrerſeits dafür, daß der Dichter den gleichen Anſpruch an die Schauſpieler erheben dürfe, und es wäre dringend zu wünſchen, daß ein Theatermann einmal die Regeln für die Behandlung der dramatiſchen Autoren zuſammenſtellte. Ich will gleich an einem Beiſpiel zeigen, wie ich mir das denke. Nehmen wir an, dem Darſteller ſtieße während der Probe ein Paſſus in ſeiner Rolle auf, der ihm wenig gelungen erſchiene; wenn er ſich dann unterbricht, ſich an den Kopf faßt und zu dem im Parkett ſitzenden Autor mit ſchwerem, tragiſchem Akzent hinunterruft: „Herr Doktor, ſoll ich das wirklich ſagen??!!“ ſo wird das auf den Angerufenen immer einen tiefen Eindruck machen, wenn man ihn auch im Dunkel des Theaterraumes nicht genau beobachten kann. Oder man denke ſich, der Dichter beklage ſich über Mangel an Proben; dann wird es ihn tröſten und ihm wohltun, wenn der Schauſpieler ihm mitfühlend die Hand auf die Schulter legt und liebevollen Tones ſpricht: „Liebſter, verehrteſter Herr Doktor! An dieſer Bühne probt man nicht einmal die wirklichen Dichter!“ uſw.

Ich habe die Abſicht, dieſen „Knigge“ weiter auszuarbeiten und vor allem auf den Umgang des Autors mit der Preſſe auszudehnen. Die Preſſe — das weiß man — hat nur das eine Beſtreben: Wahrheit und Gerechtigkeit um jeden Preis zu ſtabilieren und zu ſchützen. Die Freiheit des Wortes, die ſie für ſich verlangt, iſt ſie jedermann zu gewähren jederzeit bereit. Sie kennt keinen Boykott und keinen Terror. Darum heißt auch den Büchern und Stücken von Rezenſenten gegenüber die oberſte Forderung: Ehrlichkeit und Offenheit. Noch kürzlich habe ich das bewährt gefunden. Die Gattin des Theaterkritikers übergab mir ihre Gedichte mit der Bitte um mein ehrliches, rückſichtsloſes Urteil. Sie fügte hinzu, daß ſie gerade mir dieſes Buch beſonders gern zur Beurteilung gebe, weil meine Offenheit bekannt ſei. Ich las die Gedichte vom erſten bis zum letzten und brauchte mit meinem Urteil um ſo weniger zurückzuhalten, als ich der jungen

und hübschen Dame mit bestem Gewissen sagen konnte, daß mir eines dieser Gedichte nicht übel gefallen habe. Sie sagte freilich: „Gott, Sie gräßlicher Mensch!“ schien also nicht ganz befriedigt zu sein; aber sie hat sich, obwohl Schriftstellerin, mit keinem Federstriche gerächt; denn die fürchterliche Verreißung meines Stückes, die bald darauf in der Zeitung stand, war von ihrem Gatten.

Daß trotz solcher Erfolge die Diplomatie der Aufrichtigkeit noch nicht auf mich aufmerksam geworden ist — meine Schuld ist es nicht.

* * *

(Aus dem Skizzenband des Verfassers: „Vom grüngoldnen Baum“, Leipzig, L. Staackmann).

Erstaufführungen.

Von Hermann Heijermans.

Von diesen sonderbaren Dingen habe ich nun vierzehn hinter mir. Und wenn der langmütige Himmel es zugibt, die ganze literarische Situation nicht zu erdrosselnd auf mich wirkt, die Presse mir weiterhin wohlwollend gesonnen bleibt und ich so alt werde wie mein Vater (der noch in seinem 81. Jahr Theaterkritiken schrieb), hoffe ich mindestens noch zwei Dutzend gute, mittelmäßige und schlechte Stücke hinzu zu „dichten". Besonders schlechte. Denn, wenn man ein wenig Sinn für Humor in diesem übrigens tragischen Leben behalten hat, verschafft einem ein schlechtes Stück mehr Anregung, angenehme Menschenkenntnis und Lebensfreude als ein gutes.

Was ist nämlich ein gutes Stück? Und was ist ein schlechtes?

Ein gutes Stück ist gleich einem glücklichen Treffer beim Würfelspiel, ein humaner Freundschaftsdienst des Schicksals, ein glücklicher Irrtum des Individuums, das Autor heißt, eine mathematische Charade, eine Berechnung aus dem Unbekannten, wobei kein Sterblicher, mit wieviel Gehirnmenge er auch ausgestattet sei, im voraus berechnen kann, ob der Schlußsatz stimmt, das heißt, ob das Stück 10 Mark oder 100 000 Mark Tantiemen wert ist, ob es eine Woche oder mindestens fünf Jahrhundert fortbestehen wird, ob es ein . . . gutes Stück ist.

Ich liebe keine Paradoxe und sehe obendrein jedes Paradox auf dem Theatergebiet für ein Verbrechen an. Das nur behaupte ich, daß kein Gott und kein Mensch, nicht der durchsottenste Literat und auch kein auf den Brettern ergrauter Direktor vor der Erstaufführung begutachten kann, ob ein gutes Stück schlecht oder ein schlechtes Stück gut ist. Und dann auch noch ist eine Erstaufführung meistens ein Brunnen, der zugedeckt wird, wenn das Literaturkind ertrunken ist. Es gibt Leute, die mit Selbstmordgedanken umhergehen, die einen Monat Sanatoriums bedürfen oder wie Ophelia ans Kloster denken, wenn sie zu vorerwähntem

ertrunkenen Literaturkind geworden ſind, und keine erſte Hilfe bei Unglücksfällen imſtande iſt, die Lebensgeiſter wieder zu erwecken. Dieſe Leute laufen nach einem Durchfall mit unraſirtem totenbleichen Geſicht in den abgelegenſten Stadteilen umher, verhalten ſich menſchenſcheu und ſchließen ſich wochenlang bei Hunderten von Ausſchnitten der Zeitungsnachrichten-Bureaus in ihrem Zimmer ein.

Ich bin nicht ſo. Ich bin ein ertrunkenes Literaturkind mit ſehr eigenſinnigen, rabiaten Charakterzügen. Wenn ich ſchmählich durchgefallen bin, nehme ich es anderen übel, daß ſie in meiner Geſellſchaft ſtill verharren, daß ſie nach der Vorſtellung lieber beim Aſchinger als bei Kempinski oder in einem beſſeren Weinreſtaurant ſoupieren wollen und ſo taktlos ſind, mir mit Geſichtern, als ob ſie ein Leberleiden hätten, beglückwünſchend die Hände zu drücken. Menſchenkinder, iſt das alles töricht! Wie oft habe ich nun ſchon in Berlin nach einer Premiere mit triumphierenden oder abgelehnten Autoren am ſelben Tiſch geſeſſen. Mit Hauptmann, Halbe, Lindau, Hofmannsthal, Molnar, Brahm (als Vertreter weiland Ibſens) ja, mit wem nicht habe ich Hochzeits- oder Begräbnisfeiern mitgemacht — und meiſtens ſaß dann der wohlerzogene, lächelnde, vorſichtig ſeine Worte abwägende Herr, der ewig junge, ewig alte Herr Lügenpeter mit dabei und ſuchte beim Raſſeln der Meſſer und Gabeln zu vertuſcheln und „aufzumuntern“. Ich frage beſcheiden warum? Und ich frage nochmal, was iſt ein gutes, was iſt ein ſchlechtes Stück? Ein Stück von Shakeſpeare iſt gut, iſt ganz entſchieden gut, doch das wiſſen wir ja. Jahrhundert auf Jahrhunderte haben es beſtätigt. Und dann iſt es keine Kunſt mehr zu ſagen, wie gut ein Stück iſt. Jemand, der heutzutage zu behaupten wagen würde, daß ein Stück von Shakeſpeare nicht gut ſei, iſt ein Idiot. Und mit Idioten diskutieren wir nicht. Und ſo gibt es außer Shakeſpeare wohl noch einige Autoren, von denen wir das ebenfalls wiſſen.

Heute, ſo lange die Jahrhunderte noch nicht ihr Jawort dazu gegeben haben, iſt und bleibt es eine enorme Schwierigkeit, von einem Stück vor der Erſtaufführung zu behaupten, daß es wirklich gut iſt. Ich, als Autor ſage natürlich ſchon bei der Lampe in meinem Arbeitszimmer, während ich vom Morgen früh bis abends ſpät, vor und nach dem Mittageſſen, und oft auch noch nach dem Abendeſſen, mit einem kleinen Schläfchen zur Abwechslung dazwiſchen, dichte und dichte — ich ſage natürlich nach jedem Akt zu meiner Frau und zu meinen Freunden, nicht nur wie gut, ſondern wie vortrefflich mein Stück iſt. Iſt das Stück vollendet, und leſe ich es einmal im ganzen durch, dann ſchnaufe ich durch die

Naſe vor unverfälſchter Schöpfungsfreude. Denn mein Stück iſt gut.

Es wird angenommen. Wird ein Stück nicht angenommen, nicht aufgeführt, dann kann es ſelbſtverſtändlich nicht gut ſein. Wir müſſen dies als ein Axiom annehmen, weil ad primum jährlich ſo viel Stücke geſchrieben werden, daß das, was nicht aufgeführt wird, lebendig begraben iſt, und ad secundum niemand von uns in dem Märchenglauben lebt, daß es noch Dichter gibt, die erſt nach ihrem Tode geehrt werden ſollen. Aber vergrößern wir nicht noch die Kompliziertheit dieſes Eſſays, indem wir von guten und ſchlechten Stücken Notiz nehmen, die es nie zur Aufführung bringen. Was nicht aufgeführt wird, kommt nicht in Betracht. Die Menſchheit hat nur an .... Erſtaufführungen Intereſſe. Das Stück, worüber ich ſoeben redete, das gute, teilweiſe vortreffliche, wird acceptiert. Dramaturgen, Theaterdirektion und einige intimere Freunde finden es nicht nur „gut", ſie finden es ausgezeichnet, ganz originell, prachtvoll in der Charakterzeichnung, feſſelnd, tief, rührend uſw. Und ſie lügen nicht. Es liegt gar kein Grund vor, zu lügen. Lügen tut nur die Theaterdirektion, die mit einer ganzen Auswahl ausgeſucht höflicher Redensarten ein Stück ..... zurückweiſt.

Wir ſind alſo ſchon unſerer fünf oder ſechs, lauter Menſchen, die ein nicht geringes Kunſtverſtändnis beſitzen (ein Dichter, der ſchon vierzehn große Dramen dichtete — Dramaturgen, die ſchon hunderte beurteilten — eine Theaterdirektion, die ſchon hunderte aufführen ließ— und Freunde, die mindeſtens ein Dutzend Romane und Dramen auf ihrem Gewiſſen haben) und unſerer fünf oder ſechs glauben wir an das Stück. Und dann wird der Schneemann je länger je dicker. Das Schauſpiel wird „geleſen", die Rollen verteilt. Die Schauſpieler mit einer großen Rolle finden die Arbeit ſeltſam ſchön — die mit einer kleinen finden ſie ſchundig. Nun weiß ich wohl, daß, wenn Schauſpieler ein Stück ſchön finden, das Stück niemals, und wenn ſie es häßlich finden, das Stück jedesmal Erfolg hat, aber dennoch ſind wir nun ſchon unſer zwanzig oder dreißig, die einander ehrlich verſichern: „Donnerwetter, welch' ein ſchönes Stück!" Und der Kreis wächſt. Der Schneemann wird dicker. Während der Proben ſchleichen ſchon einige Familienmitglieder der Schauſpieler in den Saal, und die lachen, wenn gelacht, weinen, wenn geweint werden ſoll. Bei der Hauptprobe kommen noch einige Bewunderer hinzu. Jeder ſitzt mäuschenſtill — niemand huſtet, niemand läßt den Stuhl knarren, niemand iſt erkältet, niemand bekommt Appetit, niemand gähnt, niemand iſt feindlich geſonnen. Denn die Feinde läßt man natürlich erſt

bei der Erſtaufführung zu, es wäre denn, daß man genug Geld beſäße, alle Billetts aufzukaufen und nur Taubſtumme einzuladen. Auf die Hauptprobe folgt die Generalprobe. Wieder lauſcht jeder andächtig. Wieder entdeckt niemand Fehler. Wieder geht alles am Schnürchen. Niemand kommt zu ſpät. Niemand blickt nach den Menſchen im Saal, ſtatt auf die Bühne. Niemand blickt auf ſeine Uhr. Niemand putzt ſich die Naſe. Niemand hat den infamen Einfall, zu ziſchen oder zu pfeifen. Im Gegenteil. Bei einer Generalprobe ſind ſie alle ſo aufmerkſam wie die Kinder, und wenn ſie bei dieſer Gelegenheit das Stück ſchlecht finden, kann man ſicher ſein, daß das Stück gut iſt. Statt unſer zwanzig, dreißig ſind wir gewiß ſchon unſer fünfzig bis hundert, die das Schauſpiel hervorragend, von ſtarker Wirkung, literariſch ſchön, voll tiefer Feinheiten finden. Es ſind Kenner, die nach der Generalprobe mit Begeiſterung verſichern, „daß das Stück einen durchſchlagenden Erfolg haben wird“.

Hat man es ſoweit mit einem Stück gebracht, dann ſollte man verſtändig genug ſein, es wieder zurückzuziehen! Das Unglück iſt aber, daß jeder Autor das Unterſte aus dem Topf haben möchte und mit verderblicher Hartnäckigkeit darauf beſteht, auch die Erſtaufführung im Weingarten der Eitelkeit zu pflücken. Ich möchte jedem jungen Dichter den Rat geben, ſeine Ehrfurcht zu bezähmen. Mit Haupt- und Generalprobe iſt meiſtens das Höchſte erreicht, da iſt jeder noch herrlich-blind . . . . . Denn, ach, wie oft harrt der ſechsmäulige Drachen, das zerfleiſchende Ungeheuer, der blutdürſtige Scharfrichter „Erſtaufführung“!

Alle Menſchen, die das Stück ausgezeichnet fanden, die Theaterdirektion, die Schauſpieler, die zur Haupt- und Generalprobe Eingeladenen entdecken plötzlich nach der Vorſtellung, daß das geſunde Geiſteskind einen Buckel hat, oder eine Rückgratsverkrümmung, oder ein hinkendes Bein, oder gar einen Waſſerkopf. Das „gute“ Stück, das man mit Vergnügen einſtudieren ſah, als ob man die Hochzeit eines anderen mitmachte, iſt, wenn es keinen Erfolg hat (von meinen Stücken hatte nur der zweite Akt des vierten Stückes, der erſte des ſiebenten, und der letzte des vierzehnten wirklichen Erfolg) auf einmal ein ſchlechtes Stück, was jeder, ſogar die eigene Frau, ſchon vor Monaten herausfühlte. Die Theaterdirektion, die männliche Hauptrolle, der Souffleur, der Theaterfriſeur, der Portier, der Logenſchließer ſchauen einen an, als ob man eine Uhr in der Garderobe geſtohlen hätte. Der Theaterkaſſierer frißt einem mit den Augen das Fleiſch vom Leibe. Die Kellner in dem Café, wo man zu verkehren pflegt, und die einen in der Woche vor der Premiere mit

Freundſchaft und chriſtlicher Liebe bedienten, laſſen jetzt zwei-, dreimal winken, ehe ſie die Speiſekarte bringen. Die Bekannten am Stammtiſch flüſtern und obſervieren in einer Weiſe, als ob man ein Bauernfänger wäre. Hat einer trotzdem den Mut, an unſeren Tiſch heranzukommen und uns die entehrte Hand zu drücken, dann fragt er mit einem Geſicht, als ob man Vater, Mutter und ſechs Brüder gleichzeitig verloren hätte: „Sind Sie ſchon getröſtet?“ und wenn man ihn dann fröhlich anſchaut, weil einem der Nerv für durchgefallene Stücke mangelt, denkt der im Innerſten ſeiner Seele: Gott im Himmel, ſpielt der Mann eine Komödie! Forderſt Du Dir in Deiner Verlaſſenheit eine Zeitung, dann bringt man Dir mit Bombenbeſtimmtheit eine mit einer Kritik, daß Dich der Schlag rühren ſollte; beſitzeſt Du die Kühnheit, am hellichten Tag in der Tauentzienſtraße ſpazieren zu gehen, dann fürchteſt Du Dich faſt, einem bekannten Geſicht zu begegnen. So unbehaglich muß ſich ein von der Polizei ſteckbrieflich verfolgter Verbrecher vorkommen. . . . .

Alſo iſt die Beſchaffenheit eines Stückes, das vor der Erſtaufführung von mindeſtens fünfzig Menſchen, Menſchen mit Geſchmack und Kenntniſſen „gut“ befunden wurde, und das ſich nach der Erſtaufführung als „ſchlecht“ erwies. Man kann die Hypotheſe verteidigen, daß zwölf Kinder eher einen alten Vater verſorgen können, als daß zwölf ehrſame Staatsbürger die prophetiſche Gabe beſäßen, vorher zu ſagen, was ein gutes und was ein ſchlechtes Stück iſt.

Dagegen iſt ein ſchlechtes Stück, das heißt, ein Stück, zu dem niemand Vertrauen hat, und das ſich nach der Aufführung als ein Schlager erweiſt, ein Stück, wovon jeder „im voraus“ wußte, daß es vortrefflich ſei. Ein gutes Stück mit einem großen Erfolg und ein ſchlechtes Stück mit einem kleinen Erfolg ſind Ausnahmen. Aber, wie man es auch betrachtet, und wie man auch darüber debattiert: die Weisheit kommt erſt nach der Aufführung . . . . . in einem Saal mit Publikum. Jede Erſtaufführung, einerlei von welchem Autor, hat dieſelbe Chance des Rouge et Noir in Monte-Carlo. Zwiſchen dem Spekulieren an der Börſe und dem Schreiben eines Stückes beſteht kein prinzipieller Unterſchied. Niemand kann prophezeihen, ob morgen Hauſſe oder Baiſſe ſein wird und niemand, ob ein Stück von Hauptmann, Gorki, Shaw, Wied, Hirſchfeld, Bahr (wenn auch die Generalprobe noch ſo leicht und glatt wie auf Gummirädern lief) morgen bei der Erſtaufführung als ausgezeichnet, gut, mittelmäßig, ſchlecht oder als noch weniger als ſchlecht gelten wird. Würde es ſonſt ſo viel Selbſtmordkandidaten am Morgen nach einer Erſtaufführung geben?

Daher kommt es, Menschenkinder, daß ich jede Erstaufführung mit Applaus oder Pfeifen, mit begeisterter oder verdammender Presse im Grunde genommen als amüsante Affäre ansehe. Ja, ich glaube, daß es Zeit wird, daß sich dieser oder jener zynische Autor am Schluß der Vorstellung auf die Bretter begibt, um, wenn es unten still geworden, ruhig mit den Händen in den Taschen erklären: „Jawohl jawohl, nun wissen wir es alle, aber das hätte mir einer von Ihnen besser gestern sagen sollen!"

Fragst Du mich, lieber Leser, was mir angenehmer ist: eine Premiere mit oder ohne Erfolg, fällt mir die Wahl (von dem unkünstlerischen Ding Tantieme abgesehen) faktisch nicht so schwer. Bei einem erfolgreichen Stück benehmen sich die Leute zwar sehr liebenswürdig, aber bersten dabei innerlich vor Neid. Und sie sagen dann dem Stück und Dir selbst hinter den Rücken zahlreiche Mängel nach. Obendrein erheben sie Dich zu einer entsetzlichen Wichtigkeit, durch das Erbitten von Freibilletts und Autogrammen. Bei einem Durchfall erfährt man wenigstens ein paar ehrliche Meinungen, werden Dir gratis und wohlwollend Wahrheiten gesagt und hast Du das Glück durch Unzählige bestätigt zu hören, daß Deine eigene philosophische Auffassung über die Wertlosigkeit eines Menschen auf diesem durch den Aether geschleuderten Erdball, auf mehr als einer Anschauung beruht. Bei einem Durchfall sieht man die Menschen endlich einmal eine Ausnahme von dem veralteten De mortuis nil nisi bene machen. Sie morden Dich und reden soviel Uebles an Deinem Grab, daß Du vor Schreck wieder lebendig wirst. Sie plagen Dich nicht um Freibilletts, aber Dein Schneider und die Modistin Deiner Frau und noch einige Menschen, die Geld von Dir zu fordern haben, senden Dir zu außergewöhnlicher Zeit Rechnungen ein, mit der ausgesprochenen Angst, daß, wenn so sonderbare Dinge über Dich in der Zeitung stehen, über Deine Intelligenz, Deine Leistungsfähigkeit, Deinen Charakter, Dein Privatleben, Deine Religion, es Zeit wird, nicht zu lange mit Geldangelegenheit zu zaudern. Bei einem guten, erfolgreichen Stück benimmt sich jeder wie ein Freund, was ganz unnötig ist, weil man genau weiß, wie viel Freunde man hat. Bei einem guten oder schlechten Stück, ohne Erfolg, studiert man die Zeitungen beim Frühstück und denkt, was sind wir doch alle Fünfzig für Esel gewesen, daß wir schon wieder an denselben Stein gestoßen haben, und man ist nicht nur für die Urteile dankbar, die man bei einem nachfolgenden Stück vermutlich gut verwerten wird, sondern auch für die vielen Zukunftsprophezeihungen, die man nicht jeden Tag zu hören bekommt.

Nur verheiratet müßte man bei einer Erstaufführung nicht sein. Deine Frau mit ihrem Premierenhut hat im Theater gelitten, und noch tagelang nachher leidet sie, weil sie, wenn sie mit einem Bankier oder Hausbesitzer verheiratet gewesen wäre, nicht so viel schreckliche Dinge über Dich gelesen haben würde.

Fragt man mich (vorausgesetzt, daß ich heute noch Vertrauensperson in solcher Angelegenheit bin) ob es empfehlenswert sei, persönlich so einer Erstaufführung beizuwohnen, dann wage ich keinen ausschlaggebenden Rat zu erteilen. Der eine Autor sitzt transpirierend in einem dunklen Eckchen in der Direktionsloge, der andere läuft wie ein Geisteskranker mit Bewegungsdrang zwischen den Kulissen hin und her, der dritte brennt darauf, beim geringsten Applaus seine Verbeugung anzubringen. Ich bekomme an solchem Abend frei. Da wird nicht gefragt: „Wohin gehst Du so früh?“ oder: „Was willst Du denn den ganzen Abend in Berlin anfangen?“ — da bin ich Strohwitwer, verabrede ein tête-à-tête mit einer Dame, die mehr vom Variété als vom Theater hält, und wenn wir dann die Saltomortales bestaunen, den Tanz zehn englischer Backfische, oder einen Athleten, der hundert Pfund mit einem Arm aufhebt, komme ich mir vor wie ein König (ehe er enttrohnt wird), weil mein Werk erledigt ist und mir das Schwert des Damokles wenigstens nicht unmittelbar über dem Kopfe hängt. Warum in einer Direktionsloge transpirieren? Warum zwischen den Kulissen lustwandeln?

Himmel nochmal — binnen Jahresfrist schreibt man wieder ein gutes Stück, das sich als schlecht erweist oder ein schlechtes Stück, das packt. . . . . .

Und früh genug liegt man auf dem molligen Seziertisch des öffentlichen Lebens.

Das Einzige, wofür ich mich einsetzen möchte, und was positiv in Berlin fehlt, ist ein „Bund der Durchgefallenen“. Was würde ich da, wenn sie mich zum Schatzmeister machten, für eine Kasse zu verwalten bekommen! . .

Aus unſerm Archiv

Ueber Fachbezeichnung in Schauspielerverträgen hat Oskar Blumenthal in der Neuen Freien Presse unter dem Titel „eine Theaterfrage“ eine kleine Studie veröffentlicht, der wir die folgenden Betrachtungen entnehmen:

In nächster Zeit werden Vertreter des „Deutschen Bühnenvereins“ und der Genossenschaft „Deutscher Bühnenangehöriger“ sich im Reichsamt des Innern friedsam und versöhnungsbereit an einen grünbeschlagenen Tisch setzen, um für das geplante Reichstheatergesetz ihre Wünsche und Vorschläge kundzugeben. Wir hoffen mit Zuversicht, daß dann so manche Forderung der Schauspieler, die der sozialen Gerechtigkeit entspricht, zum Siege gelangen und gesetzlich festgepflockt wird. Man wird auch, wie mir zuverlässig berichtet wird, Vertreter der Bühnenschriftsteller zu diesen Beratungen heranziehen, da man sich noch in letzter Stunde daran erinnert hat, daß zum Theater ein wenig auch die Autoren gehören. In die Vertragsfragen, die zwischen den Schauspielern und den Bühnenleitern zu regeln sind, werden wir uns nur mit wohlwollender Neutralität und als parteilose Friedensstifter behutsam einzumischen haben. Nur eine einzige Forderung der Schauspieler berührt auch die Lebensinteressen der Schriftsteller, die für die Bühne schaffen, und hier hoffe ich, daß ein nachdrücklicher Widerspruch der Autoren die Kraft haben wird, um die Herren von der Bühnengenossenschaft umzustimmen und zu bekehren.

Zu allseitigem Erstaunen wird nämlich die Wiedereinführung der Fachbezeichnung in die Schauspielerverträge gefordert — und damit wird uns eine ästhetische Rückständigkeit zugemutet, die wir kaum noch für möglich gehalten hätten. „Fachbezeichnung!“ . . . Der Begriff ist dem lebenden Geschlecht so fremd geworden, daß man wirklich erst erläutern muß, was damit gemeint ist. Vor grauen Zeiten also, als die Einsicht noch nicht allgemein war, daß ein echter Künstler sich nicht auf einen eingeengten schmalen

Bezirk des Schaffens beschränken, sondern die ganze Weite und Breite des Menschlichen in seinen Besitz bringen soll, wurde jeder Bühnenkünstler in seinem Vertrage für ein bestimmtes Fach verpflichtet. Es hat da Bezeichnungen gegeben, die uns heute in ihrer schablonisierenden Allgemeinheit einen Frostschauer über die Haut jagen. Da gab es „Heldenväter", „gesetzte Liebhaber", „komische Alte", „Naive", „Salondamen", „Anstandsdamen", „Bonvivants", „Naturburschen". Erst Mitte der Siebzigerjahre wurden durch einen Beschluß des „Deutschen Bühnenvereins" diese Lächerlichkeiten aus den Theaterverträgen beseitigt und jeder Künstler einfach als Schauspieler engagiert. Daß dieser Beschluß damals einseitig gefaßt wurde, ohne die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger vorher zu befragen, ist sicherlich tadelnswert gewesen. In der Sache selbst aber muß man sich vollständig auf den Boden des Deutschen Bühnenvereins stellen und redlich anerkennen, daß diese Reform nicht wenig dazu beigetragen hat, um der individuellen Rollenbesetzung freie Bahn zu schaffen und dadurch die Entwicklung der modernen Schauspielkunst vorzubereiten. Man traut seinen Augen nicht, wenn nunmehr die Schauspieler selbst sich in den Kerker wieder einriegeln wollen, aus welchem man sie vor einem Menschenalter befreit hat.

Die Verjährtheit der Anschauungen, die hier zu Tage tritt, ist so augenfällig, daß man aus Gründen des guten Geschmacks selbst an einer Widerlegung keine Freude findet. Denn man könnte nur Binsenwahrheiten auf Binsenwahrheiten häufen, wenn man die Fachdarstellung und die Menschendarstellung gegeneinander abwägen wollte. Auf jedem anderen Gebiet empfinden es die Schaffenden als ein Verhängnis, daß man sie nach den ersten Erfolgen unter ein bestimmtes Rubrum gebracht hat. Der Fluch dieser Einschachtelung ist schon von Lessing beklagt worden. Man hat deshalb aber nicht aufgehört, die Schriftsteller an ihre ersten Siege zu binden wie an einen Marterpfahl und sie literargeschichtlich zu etikettieren, noch während ihre Kunst sich in fließender Bewegung befindet.

Ja, nun bin ich wie begraben
Und mit Epitaph geziert:
Denn die Fachgehirne haben
Mich für immer rubriziert.
Freie Sänger, Fink und Wachtel,
Euer Mitleid ruf' ich an:
Seht, ich steck' in einer Schachtel,
Der ich nicht entschlüpfen kann.

Auf der Schachtel steht zu lesen
Ein erschöpfender Bericht
Von des Vogels Art und Wesen,
Was er singen kann, was nicht.
Will ich and're Lieder wagen,
Dann mit zornigem Gebrumm
Drehen mir sogleich den Kragen
Meine Schachtelwärter um.

So beginnt eine treffende Satire von Ludwig Fulda, in welcher die Qual der literarischen Fachbezeichnungen geschildert wird. Und diese lästigen Fesseln wollen sich freie Künstler wieder aufschmieden lassen, nachdem man sie glücklich davon befreit hatte! Man denke sich die schauspielerische Omnipotenz eines Friedrich Mitterwurzer in diese Klammer gezwängt. Man mache den Versuch, aus Heinrich Laubes Bühnenwirken alle die überraschenden Siege und Entdeckungen auszuschalten, die er einer auf den ersten Blick gewalttätigen Rollenbesetzung außerhalb der Fachschablone zu verdanken hatte. Gerade durch seinen trotzigen Eigenwillen hat er manchen Künstler gezwungen, verborgene Quellen seiner Gestaltungskraft in sich aufzuspüren und seine Kunst nicht in Einseitigkeit verarmen zu lassen. Ein Blick in die Runde wird die nach der alten Schablone lechzenden Schauspieler davon überzeugen, daß einige der größten Darstellungssiege der Gegenwart von den Künstlern erst abseits von ihrem Fach erzielt worden sind. Als Gerhart Hauptmann zur Zeit seinen „Biberpelz" dem Deutschen Theater in Berlin eingereicht hat, wurde Else Lehmann, die damals noch in der Frische der Jugend blühte, von Adolf L'Arronge in seinem sicheren Theaterblick für die Waschfrau Wolf auserkoren. Eine Darstellerin, die von enger Eitelkeit und nicht von künstlerischer Einsicht beherrscht wird, hätte den Einwand erhoben, daß diese Rolle in das Fach der komischen Alten schlägt. Else Lehmann hat beherzt und frohmütig zugegriffen ... und es braucht nicht erst erzählt zu werden, welchen Triumph ihre reiche Kunst sich und dem Dichter erspielt hat. Das Gegenbild bietet uns eine Schauspielerin alten Stils, welche ihrem Direktor eine Rolle empört vor die Füße warf:

„Sie haben mich für das Fach der Salondamen engagiert, und das ist die Mutterrolle."

„Verzeihen Sie," erwiderte der Direktor kaltblütig, „das ist eine Dame der Gesellschaft und keine Mutter im üblichen Theatersinne."

„Aber sie hat eine achtzehnjährige Tochter."

„Deshalb hört sie nicht auf, eine Dame zu sein, und ich bestehe darauf, daß Sie die Rolle spielen."

„Nun gut", erwiderte die Schauspielerin, „so werde ich denn diese Mutter eines achtzehnjährigen Mädchens darstellen — aber das schwöre ich: in meinem Aeußern nehme ich deshalb nicht die kleinste Veränderung vor."

„Wenn Sie glauben, daß Sie auch so alt genug aussehen — gut!" erwiderte der Direktor und ging zur Tagesordnung über...

Solche erquicklichen Unterhaltungen werden in den Theaterkanzleien wieder aufleben, wenn die Fachbezeichnung in die Verträge zurückgekehrt ist. Man wird dann auch wieder die geistreiche Doktorfrage diskutieren, ob die Rolle des Hamlet dem Liebhaber oder dem Charakterdarsteller gehört? Die Dramaturgie von heute antwortet: Sie gehört dem Hamletdarsteller, will sagen: dem Künstler, der die persönliche Eignung und das schauspielerische Können dafür hat. Wir würden einer retrograden Entwicklung der Schauspielkunst entgegentreiben, wenn es immer erst von dem guten Willen oder der ästhetischen Reife eines Bühnenmitgliedes abhängig sein soll, ob dieser einzig berechtigte Standpunkt auch zum Siege zu führen ist . . .

Ich übersehe nicht, daß die Schauspieler durchaus nicht unempfänglich für die künstlerischen Bedenken sind, die sich gegen die Einzäunung der Schaffenskraft durch die Fachbezeichnung erheben lassen. Wenn sie trotzdem für das Maß ihrer Beschäftigung einen kontraktlichen Richtstrich beanspruchen, so wollen sie nur einen Akt der Notwehr ausüben. Sie wollen einen Schutzwall gegen die Mißbräuche aufrichten, die sich durch die Freiheit der Besetzung ergeben können, wenn unverständige oder böswillige Bühnenleiter ein Mitglied, sei es fahrlässig oder absichtlich, unterhalb oder außerhalb seiner Kraft beschäftigen. Indessen hat die Rechtsprechung oft genug bewiesen, daß auch der gegenwärtig übliche Schauspielervertrag ausreicht, wenn er vom Richter nach Treu und Glauben ausgelegt wird, um einen Künstler gegen jede absichtliche Deklassierung zu schützen. Im übrigen muß die bescheidene Frage gestattet sein, ob es denn nur in den Reihen der Bühnenleiter böswillige und unverständige Elemente gibt? Oder ob nicht vielmehr in den Reihen der Schauspieler für diese liebenswürdigen Eigenschaften ebenfalls genug Beispiele aufgefunden werden dürfen? Die Wiederaufrichtung der Fachverträge würde diesen angenehmen Herren die Möglichkeit geben, gerade die besten künstlerischen Absichten eines Bühnenleiters zu vereiteln. Wie oft hat sich aus Mangel an Selbsterkenntnis ein Bühnenkünstler gegen Rollen gewehrt, die seinem Talent ganz neue Ent-

wicklungsmöglichkeiten geöffnet haben! Und darum ist vielleicht der Schutz der Schauspieler gegen die Bühnenleiter nicht halb so wichtig, wie der Schutz der Schauspieler gegen sich selbst.

Es gibt Heilmittel, die gefährlicher als das Uebel sind, das sie beseitigen wollen. Und ein solches Heilmittel würden die Schauspielerverträge darstellen, in welchen eine öde mechanische Grenzregulierung für das künstlerische Schaffen eingeführt wird.

* * *

Für ein Grabbedenkmal in Düsseldorf plaidiert im „Düsseldorfer General-Anzeiger" Herbert Eulenberg in dem folgenden warmherzigen Aufruf:

Warum setzen wir Grabbe, dem Dichter, keinen Denkstein in Düsseldorf, hier, wo wir der großen Toten so wenige haben und wo jedes bißchen Geschichte, das wir aufwecken können, einen Reiz in unsere unhistorische Stadt trägt?

Grabbe hat fast zwei Jahre hier verbracht, die beiden letzten wertvollen Jahre seines kurzen, nicht ganz fünfunddreißigjährigen Lebens. Er hat seinen „Hannibal", der mehr wert ist als alle andern Römerstücke des vorigen Jahrhunderts zusammen addiert, hier gedichtet und seine „Hermannsschlacht", die heute noch so köstlich kräftig schmeckt und neben Kleistens teutonischem Rachewerk als ebenbürtiges realistisches Gegenstück mit seinen Lichtern und Schlagschatten bestehen wird in saecula saeculorum. Die meisten seiner uns erhaltenen drolligen im Epigrammstil verfaßten Briefe, dieser Unika in der ganzen Briefliteratur sind aus Düsseldorf datiert. Seine gesamten Theaterrezensionen sind hier entstanden und gesammelt worden. Und sie lesen sich noch so frisch und lebendig, als seien sie eben gestern geschrieben und als stände etwa Fontane oder Kerr als Autornamen darunter. Er hat dem Düsseldorfer Theater als Kritikus ebenso tatkräftig und vielleicht mit noch größerem Nachhall beigestanden, als Immermann als Regisseur. Und wenn dieser heute, wie sichs gebührt, neben seinem Todfeind Mendelssohn-Bartholdy stolz vor unserem Stadttheater paradiert, so hat Grabbe dort mit demselben Fug und Recht sich eine Nische verdient. Denn seine öffentliche Wirksamkeit in Düsseldorf und seine Bemühungen um das geistige Leben hierselbst sind mindestens ebenso eigenartig wie die Immermanns gewesen, wenn auch leider ebenso erfolglos.

Ich kann verstehen, warum Düsseldorf sich nicht gern durch ein Monument mit dem Andenken Robert Schumanns verbinden mag. Denn Schumanns Beziehungen zu unserer Stadt sind keine glücklichen gewesen, und er hat, lang ehe dem größten Sohn Düsseldorfs, Heinrich Heine, hier sein Denkmal verweigert wurde, als erster das Wort vom „Undank Düsseldorfs“ geprägt. Aber Grabbe hat, soweit sein zertrümmertes Gemüt es ihm gewährte, sich wohl gefühlt in unserer Stadt. Er hat hier Freunde und Verleger gefunden und einen kleinen Kreis, dem es freilich nicht klar wurde, aber doch dämmerte, welch ein Genius in diesem dämonischen verlotterten Zwerge unter ihnen lebte. Es brauchte darum nicht nach verspätetem schlechten Gewissen auszusehen, wenn Düsseldorf diesem eigenartigsten deutschen Geist, der im vorigen Jahrhundert in seinen Mauern gelebt und gewirkt hat, jetzt einen Denkstein weihen würde. Hat man doch in den letzten Jahren eigentlich eine Nase und ein Verständnis für die reizvolle Poetenerscheinung Grabbe und für die tiefere Bedeutung seiner dramatischen Dichtungen mit ihrer Ueberfülle von Geist und Witz und Schönheit bekommen. Sieht man doch in den Tagen Shaws, der ihm nicht das Wasser zu seinem Punsch reichen kann, erst ein, wie uns Deutschen in diesem Bündel voll von Scherz, Satire und Ironie wieder einmal der Lustspieldichter entgangen ist, den wir gebrauchen könnten! Merken wir doch jetzt erst bei den tollschönen Stellen seiner Stücke, welch eine titanische Tatze dieser Heldenerschaffer hatte, der einen Sulla, einen Hannibal, einen Barbarossa, einen Napoleon würdig und groß auf die Bühne stellen konnte. Und wenn ihm auch nicht in unserer Zeit eine solch glorreiche Wiedergeburt wie seinem besonneneren Zwillingsbruder Hebbel widerfahren ist, so würde doch kein Literaturprofessor es heute mehr wagen, diesen „Buonarotti des deutschen Dramas“, wie dies der maustote Scherer noch getan hat, unter die „Genieaffen und dramatischen Stümper“ herabzusetzen. Bedenken aus Gründen der Rasse wie bei Heine liegen gottlob bei einem Denkmal für Grabbe auch nicht vor. Dieses pandämonium teutonicum war so urdeutsch wie kaum einer, sprach westfälisch wie ein Bauer, wenns sein mußte, und erwuchs aus dem Teutoburger Walde, dem Boden der Hermannsschlacht. Auch moralische Einwände gegen ein Monument von ihm dürften kaum mehr laut geltend gemacht werden. Denn wenn etwa wegen allzu großer Vorliebe für den Alkohol ein Dichter sich um seine Denkmalsberechtigung bringen könnte, so dürfte es kein Scheffel- und Fritz Reuter-Denkmal in Deutschland geben. Und beide, die er an Genialität und Kraft um einige beträchtliche geistige Ellen überragt, haben ihrer mehrere

und noch dazu an den schönsten Punkten unseres Vaterlandes gefunden. Wir kommen schließlich ganz langsam ja zu der Erkenntnis, daß ein Poet nicht durchaus, wie dies nur noch bei jedem seligen Fürsten als selbstverständlich vorausgesetzt wird, alle Tugenden in sich vereinigt prästieren müßte. Und man lernt auch in Deutschland allmählich einsehen, daß nicht hinter jedem Denkmal eines Künstlers die Einmeißelung eines Führungszeugnisses unbedingt notwendig ist. In Paris hat man jüngst sogar im Luxembourg-Garten Verlaine eine Herme gesetzt, Verlaine, dem Verbrecher, dem poète maudit, einem der wüstesten Pornographen aller Zeiten, der wegen widernatürlicher Laster im Gefängnis gesessen hat, aber nebenher gesagt das größte lyrische Genie gewesen ist, das Frankreich jemals beschieden wurde.

Wagen wir es also ruhig, einem so gewaltigen dramatischen Dichter wie Grabbe ein Denkmal zu setzen, trotzdem es zuweilen vorgekommen sein soll, daß er, dem seine Kunst nur ein paar lumpige Taler und bei hundert Menschen gegen einen nur Gelächter und Hohn eingebracht hat, in seiner Verzweiflung zum Branntwein griff. Gedenken wir in der Oeffentlichkeit und vor aller Welt eines genialen Poeten, gegen den sich keinerlei Einwendungen breit machen können, und für den sein Verdienst um das Kunstleben unserer Stadt allein entscheidend genug reden sollte.

Der hergebrachten bedeutungslosen alltäglichen Denkmäler haben wir genug. Setzen wir diesem eigenartigen Künstler und Menschen den ersten besonderen Stein in Deutschland, eine schöne Herme irgendwo im Grünen im Hofgarten, wie sie die Griechen einem, der den olympischen Sieg davongetragen hatte — und Grabbe hat mit seinen vollendeten neun Stücken ihn neunmal erkämpft! — zu setzen pflegten. Welch eine schöne Aufgabe wird es für einen unserer jungen Bildhauer sein, die zerrissenen Züge dieses Genies mit „dem Mund, der sich nie gleichgültig bewegte", wie Immermann später bekennen mußte, in Stein auszuhauen, dieses ergreifende Gesicht mit dem Kainsstempel des Dichters, das Danton ähnlich sieht und zur Zeit der französischen Revolution hätte wachsen können!

Einstweilen, solange dieser Traum von einem Grabbedenkmal in Düsseldorf noch nicht marmorne Wirklichkeit geworden ist, mögen statt dessen hier im Namen der Hoffnung diese Verse stehen:

Oft in den schmalen und verwachsenen Gassen
Der Altstadt glaubt' ich, Freund, Dein Bild zu sehen . . .
Es kam gekrochen, konnte kaum mehr gehen,
Den Tod schon im Gesicht, dem magern blassen.

Doch tapfer ſchnittſt Du dem Freund Hein Grimaſſen
Und bliebſt dann zitternd an den Häuſern ſtehen,
Sahſt lachend dieſe Welt ſich um Dich drehen,
Dem wilden Geiſt in Dir ganz überlaſſen.

Dich rühmte keiner einſt, verirrter Sänger,
Ein Fuſeldunſt umwehte Dich, ein trüber,
Und Schatten tanzten um Dich Rattenfänger
Der Rhein floß vor Dir wie die Zeit vorüber.

So mög ein Stein hier Deinen Ruhm bezeugen,
Vor dem ſich heut die beſten Deutſchen beugen.

Dein mächt'ges Hirn, das einſt Heroen ſpeiſte,
Grüßt dann vom Sockel uns mit hohem Leuchten,
Wie viele ſtarben, die ſich beſſer deuchten,
Nicht voll des Gottes, der Dein Blut durchkreiſte.

Dein herber Mund mit Deinen ſchmalen Lippen,
Er würde noch im Tode ſie verlachen,
Die alles fertig, doch nichts herrlich machen
Und ängſtlich an dem Born des Bacchus nippen.

Und nächtlich, wenn rings alles um Dich ſchliefe,
Die Bäume wie die Menſchen ſatt vom Leben,
Dann würde aus vergangner Zeiten Tiefe
Sich Dein zerriſſenes Marmorhaupt erheben.

Und wie ein mitternächt'ger Zaubermeiſter
Riefſt Du aufs neue wach die jungen Geiſter.

* * *

Das Theater der Fünftausend — so betitelt sich ein im „Berliner Tageblatt“ am 2. Dezember 1910 erschienener Aufsatz in welchem Gabriele Reuter die Eindrücke wiedergibt, welche sie von Max Rheinhardts Aufführungen des „König Oedipus“ im Cirkus empfangen hat. Da Titel und Gedankengang dieses Feuilletons die Gründung einer Gesellschaft für Volks-Festspiele mit angeregt hat, so liegt hier ein theatergeschichtlich wichtiges Aktenstück vor, das wir mit Genehmigung der Verfasserin im vollen Umfang wiedergeben:

Max Reinhardt hat es gewagt, den alten Oedipus neu zu seinem uralten Recht zu verhelfen, das monumentale Drama ewigen Menschenschicksals wieder ganz auf monumentale Massenwirkung zu stellen, wie es in der Seele seines Dichters geschaut und geschaffen wurde. Und so hat es nun auch uns, den um Jahrtausende Nachgeborenen wieder seine mächtige Wucht und herzzermalmende Größe offenbart. Wer unter uns, der nicht Kritiker oder Philologe war, hätte sich der Gewalt des Eindrucks entziehen können, der bei der Aufführung im Zirkus Schumann wie eine Musik von Posaunenchören auf uns wirkte. Fünftausend Berliner — fünftausend skeptische, spottsüchtige, von Kunst- und Lebenseindrücken übersättigte Berliner kämpften Woche um Woche an den Billetschaltern um einen Platz — fünftausend Berliner, gebändigt zu atemloser Stille in des Zirkus ungeheurem Rund, seine Rampe bis in die schwindelhohen Höhen gefüllt mit Menschengesichtern, blitzenden Augen, mit gespannten Mienen . . . Glich der Anblick nicht dem einer riesenhaften Schale angefüllt bis zum Rande mit wimmelndem Leben, erinnernd an die mystischen Gemälde alter Meister, die da aller Welten Fülle schildern in Gestalt einer Kuppel oder Rundung, besetzt mit tausend und abertausend Köpfen. In ihnen verschwindet alles Persönliche, und jeder wird nur zu dem was er in Wahrheit ist, ein winziger Teil einer unermäßlichen Allgemeinheit — zu der Zelle eines gewaltigen Organismus, der sich nur noch als eine große, starke Einheit regt und bewegt. Warum wirken Massen aus sich immer so überwältigend, ganz abgesehen von dem Zweck und Ziel, zu dem sie sich zusammenschlossen — rein als Massen? Ich glaube, weil sie uns, wie nichts anderes es vermag, aus unserem so unnötig und töricht aufgebauschten Eigenleben zurückzuführen zu unserer Atomexistenz innerhalb des Ganzen. Und nun diese Menge hingegeben einem Wollen, einer Erwartung, in der Dämmerung, die

um die Gänge, die um des Königsschlosses strenge Säulen webte, und auf dem weiten, leeren Raume vor ihm lagerte, bis die Lichter aufflammten und neue Menschenfluten sich wie die Ueberschwemmung eines starken Stromes in diesen leeren Raum ergossen, ihn mit Klagen, Wehegeschrei, aufgehobenen Händen und Armen füllten. Und ihnen gegenüber, vor seinem Schlosse, zwischen den Säulen hervortretend, der einzelne — der Glückliche, vom Wohlsein sich umfriedet wähnende Mensch, im Gegensatz im unerhörten, zur leidgeschlagenen, von Angst und Not, Krankheit und Todespein gefolterten Menge, den Vielen, den Völkern, der Menschheit. Wer hat ihn nicht auch einmal gefühlt im eigenen Leben, diesen schrecklichen Gegensatz: wenn man sich gesund, glücklich, umfriedet von Liebe, wirkend in freudiger Tätigkeit wußte und ringsumher das Meer des Elends brandete . . . ?

Aber kommt ein solcher Gegensatz, der doch des Dramas Grundstein bildet, uns auch nur zum Bewußtsein auf der gewöhnlichen Theaterbühne, wenn sechs Einwohner der pestgemarterten Stadt flehend die Hände zum König erheben? Deputationen wirken einmal nicht wie Völker. Doch hier war Volk — hier wurde, dank der wunderbaren Regiekunst Reinhardts, das Brausen, das Gewimmel und Getöse einer aufgeregten, angstbesessenen Volksmenge lebendig. Und durch die Weite des Raumes war auch der Abstand geschaffen — die Entfernung zwischen Königsschloß und Marktplatz — zwischen oben und unten, die hier eine so schwere sinnvolle Vordeutung geben soll. Die Hand über die Augen, späht Oedipus ins Weite, von wo dem Volk die Rettung kommen mag, und aus dieser Ferne naht der Schritt des Kreon — von unten, aus der Menge empor dringt die Stimme, die den ersten Ton der drohenden Vernichtung empor zu dem Geschützten sendet. Aus der verhüllten Ferne naht dem Menschen alles Unheil. Orakelsprüche — was bedeuten sie anderes als jene unbegreiflichen Stimmen der Ferne, die uns zwingen zu handeln, wie wir nicht wollen, die uns nötigen, Wege zu gehen, die unserem Gemüt noch eben unbegreiflich scheinen, jene abgerissenen Klänge der Außenwelt, die uns den Busen erschüttern mit göttlicher Gewalt, die unser Verhängnis werden, so abgerissen, töricht, sinnlos sie uns anfangs scheinen mochten.

Aber ist dieses kaum zu fassende Geheimnisvolle im Gange menschlichen Schicksals zur Darstellung zu bringen, wenn Kreon neben dem Königsschloß aus der Kulisse tritt, die Treppe hinaufspringt und die Botschaft des Gottes seinem Schwager oben ausrichtet — wie Botschaften zwischen Männern ausgerichtet zu werden pflegen?

Es kommt bei diesem Drama des leidgeschlagenen Menschentums alles auf die großen Linien, die architektonischen Wirkungen an — es kommt darauf an, das Knochengerüst dieser gewaltigen Dichtung zu fühlen und zur Geltung zu bringen. Die Worte werten ja erst in zweiter Linie. Man kann mit Recht darüber verschiedener Meinung sein, ob Hoffmannsthals Uebertragung zugunsten moderner Empfindsamkeit und Beweglichkeit dem Sophokles nicht allzuviel von seiner starren Größe genommen hat, ob es richtig war, den Stil und eigentlich auch den Sinn des Chores zu zerstören, indem man ihn in die Stimmen einzelner Persönlichkeiten, der Greise, der rufenden Mägde zerteilte. Aber das erste, die Qualitäten der Uebersetzung, sie fielen kaum ins Gewicht gegenüber der Gewalt, die die dramatische Idee des Ganzen und auch in ihren einzelnen Phasen heute noch wie einst in Griechenland ausübe. Wir wissen, daß die Dramen dort in einem Sakralstil gegeben wurden, den wir heute kaum noch ertragen könnten. Ich glaube, jede Zeit hat Recht, sich ewige Ideen und ewige Dichtungsschätze für ihre eigenen Erfordernisse und Notwendigkeiten wieder neu zu erringen, und wenn es sein muß, auch für sich zu ändern. Es kommt nur darauf an, daß sie den ewigen Grundgehalt unangetastet läßt und ihn belebt, ihn neu und stark empfindet. Dies ist nicht das Drama des Wortes, sondern des Geschehens. Das Drama des Wortes der psychologischen Subtilitäten, der persönlichen Empfindungen, das braucht geschlossene Räume, intime Interieurs — für diese Art spezifisch moderner Bühnenkunst sind die bestehenden Theater fast noch zu groß. Und je mehr die Schauspielkunst sich nach dieser Richtung hin verfeinert, desto kleiner wird man ihr in Zukunft den Rahmen bauen.

Aber mehren sich nicht die Stimmen, die neben dieser neuerrungenen und so tief zu unseren Herzen sprechenden wundervollen, intimen Kunst wieder nach Größe, Weite, Monumentalität verlangen? Nach einem Drama, das ewige göttliche Gesetze, Menschheits- oder Völkertragödien uns vor die erschütterten Sinne führt? Solche Dramen verlangen große Räume, große Zuschauermassen, wenn sie gewaltige Wirkungen haben sollen. Darum wäre es wohl möglich, daß die Aufführungen des Oedipus im Cirkus Schumann nicht nur ein interessantes Experiment, sondern einen Anfang zu etwas Neuem bedeuten können. Wie man hört, gehen Reinhardts Wünsche nach einem ständigen „Theater der Fünftausend." Ein Theater in den Demensionen des Zirkus, mit der Möglichkeit, auch die Massen durch eine Fülle von ganz billigen Plätzen zu befriedigen und zugleich den Verwöhnteren

die ihrem Portemonnaie genehmen Preise zu bieten. Ein Theater, in dem die Begabung dieses genialsten Regisseurs, den wir haben, frei schwelgen könnte in der Beherrschung, Gliederung und künstlerischen Durchdringung von Massen, in dem gewaltige monumentale Eindrücke zu schaffen wären. Vielleicht würden uns hier manche andere Dramen des Griechentums zu unerhörter Wirkung kommen: die Orestie des Aeschylus zum Beispiel. Und einzelne von Shakespeares Römer- und Königsdramen, oder Hebbels Nibelungen. An solchen Aufgaben und hingestellt in solchen Raum würde am Ende auch den Schauspielern die heroische Größe zurückkehren, die ihnen heute, weil sie stets nach der Richtung der Feinheit, der Natürlichkeit und der Differenzierung geschult werden, bedenklich zu entschwinden droht. Was dann solchem Theater erst ganz seine Daseinsberechtigung schaffen würde, das wäre das Werk eines Dichters unserer Tage, der von diesen weiten herrlichen Möglichkeiten gereizt und angefeuert würde, ein neues Menschheitsdrama unserer lebendigen Gegenwart zu schaffen. Die Schwärmer der Nationalbühnen-Weihefestspiele haben bisher nur Theorien und Unzulänglichkeiten geleistet. Wohlan, ihr jungen Poeten — hier gälte es, Kühnheit, Kraft und Muth zu betätigen. Statt seiner, zarter, klagender Gesänge mit formalen Schönheiten für Eingeweihte gälte es einmal wieder, des Lebens unerhörte Gegensätze und seine gewaltigen Tragödien zu meistern und dem Volk, den Tausenden, die da athemlos lauschen würden, das neue Drama des Geschehens zu schenken.

* * *

Ein vergessenes Lustspiel von Friedrich Halm: „Verbot und Befehl“ wird im „Tag“ von Ludwig Geiger in Erinnerung gebracht und in folgender Weise charakterisiert:

„Wenn man von einer großen Seltsamkeit absieht, die darin besteht, daß manche Szenen in Prosa, andere in Versen geschrieben sind, ja daß in derselben Szene gelegentlich Prosa und Vers abwechselt, so muß man bekennen, daß dies Stück sowohl in Erfindung (denn es ist eins der wenigen, vielleicht das einzige wirkliche Originalwerk) als auch Ausführung von einer Laune und Anmut ist, die in wenigen gleichzeitigen Stücken erreicht wird, so daß man nicht recht begreift, wieso die deutsche Bühne sich eines

solchen Stückes beraubt. Und da es zugleich in Venedig spielt, so müßten unsere Bühnenvorstände sich billig um ein derartiges Werk reißen, das zur Vorführung von Trachten und Dekorationen reichen Anlaß gibt. Dabei ist das Ganze treu venezianisch und doch echt menschlich, in eine vergangene Zeit verlegt und doch für alle Zeiten zutreffend, so daß man das Lob gar nicht volltönig genug machen kann. Der Rat von Venedig beschließt in seiner sorglichen Bevormundung seiner Untertanen, daß der edle, aber nicht reiche Camill Pisani, um einen Gesandschaftsposten bekleiden zu können, seine reiche Cousine Stella Dendramin heiraten solle, und daß deren Milchschwester Martha und ihr Gatte Pasquale Beccari eine Verwarnung erhalten sollen, weil sie ihre eheliche Zärtlichkeit gar zu öffentlich zur Schau tragen. Der Ratssekretär, der infolge eifriger Libationen bei der Sitzung völlig betrunken war, verwechselt die Beschlüsse: es kommt infolgedessen zu Eifersüchteleien, Mißverständnissen, Angebereien der durch Eifersucht fast sinnlos Gewordenen, Verhaftungen und manchen Zwischenfällen, in denen sich die treue Liebe des Ehepaares und das sehnsüchtige Verlangen des künstlich auseinandergehaltenen Liebespaares so herrlich bekunden, daß sich schließlich alles in Frieden auflöst. Das ganze Stück ist so zart, innig und liebenswürdig, daß es als eine Perle unserer komischen Literatur angesehen werden muß."

Vielleicht gehen unsere Bühnenleiter an dieser Anregung Ludwig Geigers nicht achtlos vorüber.

* * *

Ueber Schlagworte der Kritik bringt die vom „Deutschen Bühnen-Verein" herausgegebene Halbmonatsschrift „Die Deutsche Bühne" von Walter Turszinsky die folgenden beachtenswerten Bemerkungen über das Verhältnis von Schauspielern und Autoren:

Ich lese in einer Besprechung, die einem leichten Theaterstück die Gurgel abschneidet und aus ihm mit Eleganz ein Frikassee macht, diese zwei Sätze: „Die Darstellung leistete weit Besseres, als es die Autoren geleistet haben" und „der Beifall galt natürlich nur den Darstellern". Für Gegner, die sich ihre Sache gar zu bequem machen wollen, wäre es hier leicht, den zweiten dieser Klischeesätze auf seine akustischen Möglichkeiten zu untersuchen.

Man könnte einfach die Frage tun, woraus denn dieser kritische Zuhörer entnommen haben will, daß der Beifall als Lorbeer nur den Interpreten, nicht den Verfassern des Stückes gerecht werden sollte. Da die Verfasser der Aufführung nicht beiwohnten, so wird sich das Publikum kaum mit Zurufen gegen die Bühne gewandt haben, sondern hat es seinen Händen überlassen, eine vernehmliche Sprache zu sprechen. Die Melodie dieser Sprache aber kennt nur Schattierungen innerhalb der Tonstärke, nicht Nüancen, die auf die Ziele des Beifalls hinweisen. Also Hypothesen: und mit Hypothesen macht man nicht Kritik.

Aber man braucht dem zweiten der Schlagwortsätzchen nicht ernsthaft zu Leibe zu rücken, nachdem man mit dem ersten schnell fertig geworden ist. Denn steht die zweite der beiden Phrasen auf dem Fundament, das der Leichtsinn zimmert, so wählt die erste die Unterlagen der Böswilligkeit und der Anmaßung. Schon Hermann Sudermann hat in seiner mit Unrecht im Kessel der Wut zu Brei zerkochten Thesenreihe: „Ueber die Vorrohung der Theaterkritik" davon gesprochen, wie undurchführbar es ist, den Darsteller einer Rolle von ihrem Ersinner ganz unabhängig sein lassen zu wollen, den Charakter zu verwerfen, den Charakteristiker auf den Schild zu heben. Auch Oscar Blumenthal hat gelegentlich dieses Thema mit den Blitzlichtern seiner Ironie bestrahlt und ist zu denselben Schlüssen gekommen, die die ernsthafte Beweiskraft seines Vorredners zog. Die aber zeigte, daß es für den Logiker unmöglich ist, dem Schauspieler einer Rolle ein Lob zu erteilen, das man dem Autor vorenthält. Ich bin der letzte, der die Ziselierarbeit des Bühnenkünstlers unterschätzt; und ich bin — ganz wie Hans Gregor, der Mann, in dessen künstlerischer Werkstatt Theorie und Praxis einen so prächtigen Kombinationsbau bilden — der Meinung, daß man als Autor dieser „Bastelei", selbst wenn sie exzentrisch wird, schweigend zusehen soll. Exzentrizität und Genialität sind ja Nachbarinnen! Aber der Rohstoff mußte doch erst da sein, bevor der Schauspieler daran gehen konnte, ihn den Nüancierungen seines Eigenwillens dienstbar zu machen. Und dieser Stoff mußte erst eine ausgeprägte Form haben, diese Leinewand mußte ein halbwegs deutliches Bild zeigen; sonst würden Direktor, Regisseur, Schauspieler sich wohl geweigert haben, als Nachbildner an das Werk zu treten. Um einen Torso schließt man keine Aufführungsverträge. Für ein Brouillon, das die Gewandtheit einiger Theaterleute schließlich auch auf den Proben zusammenstoppelt, zahl man dem Autor keine Tantièmen. Der Innenarchitekt macht das Haus wohnlich: aber der Architekt hat es doch vorher aufgerichtet!

Der besonnene Autor, der sich seine Rechte nicht schmälern läßt, über diese Rechte aber auch nicht um eine Handbreit hinausstrebt, der besonnene Schauspieler, der sich der Sache unterordnet, um im Rahmen der Sache ein Eigenbrödler zu sein, treten zum Bündnis zusammen. Als Bundesgenossen sind sie koordiniert, miteinander verwachsen, wenigstens so lange die Sache, die sie zusammenführte, betrieben wird. Unlösbar sind sie miteinander verkettet, und es wird nicht möglich sein, während der Dauer des Bündnisses dem innerlich beteiligten Schauspieler Schmerzen beizubringen, die nicht auch sein Autor empfindet, ihm mit Freuden zu schmeicheln, die nicht auch den Dichter beglücken. Einander beigeordnet sind sie, der Erfinder und der Verkörperer, der Produzent und der Reproduzent! Dankbarkeit, Anhänglichkeit seien die Empfindungen, die diesen zu jenem, jenen zu diesem führen!

Aber — ich sagte es bereits: der Autor braucht sich sein Recht auch nicht verkleinern zu lassen! So wenig neu, so blaß auch die Bilder sind, die er auf die Bühne gestellt hat, er hat sie doch geschaffen. Seine Denkkraft war die Mutter, die sie gebar. Er hat den Bau errichtet, den der Schauspieler schmückt: er hat dem Schauspieler das Objekt in die Hand gegeben, an dem dieser seine Kleinkunst übt. Wenn dem Darsteller die Rolle gelingt, so kann das nur auf der Basis geschehen, daß diese Rolle da ist. Man kann sagen: „Diese Charaktere sind mißlungen; die Schauspieler gaben sich Mühe, sie zu retten", aber nicht: „Diese mißlungenen Charaktere wurden von den Schauspielern ausgezeichnet charakterisiert." Wie Mann und Weib sind auch Autor und Darsteller ein Leib; und das Bestreben der Schlagwortkritiker, sie gegen einander auszuspielen, beweist nur, wie wenig diese Herren von der Kultur der Fachbildung befirnißt sind.

* * *

Der Sketch, diese neueste Abform der dramatischen Literatur, ist von Hans Brennert in einem launigen Feuilleton in folgender Weise charakterisiert worden:

Immer neue Sorgen umschatten den deutschen Stückeschreiber.

Die Mehrheit dichtet ja gewiß nicht für den gedoppelten Schillerpreis. Oder etwa in der betörenden Hoffnung, im Heysealter die hundertfünfzig Braunen des Nobelpreises für spätere

ſchlechte Zeiten zurücklegen zu dürfen. Aber auch die Stückeſchreiber haben ihre Sehnſucht. Etwa die: in Frieden ihre Spiele zu ſchreiben und möglichſt zu erleben, ob ſie im Feuer der Bühne ſtehen bleiben.

Und was iſt der Reſt? Der Reſt iſt kein Vergnügen.

Zuerſt kam der Zeitgenoſſe Lehár und geigte uns die Wahrheit, daß man nicht für die Bühne, ſondern für die Beine zu ſchreiben habe. Einige Dichter gingen hin und ſchrieben Operetten. Alle anderen ſtürzten in Walzerloſe. Hiernach kam der Yankee Miſter Kean-Cop. Der ſpannte weiße Leinewände vor die Bühne und ſchmiß mit einem Scheinwerfer lebende Bilder darauf — Fünfminutendramen voll ſchärfſter Spannung und lähmender Phantaſie — fünfhundert Theater ſchoſſen in Berlin aus der Erde: Lichtbühnen und Lichtſpiele. Die Dichter aber ſollen Filme dichten. Sie laſſen es aber noch, weil über den Meterpreis mit den Filmfabriken einen Einigung leider ganz und gar nicht zu erzielen iſt.

Inzwiſchen wächſt ein Dichtergeſchlecht heran, das nicht mehr Dramen in fünf Akten, ſondern Dramen in fünf Minuten dichtet. In dieſem ernſten Augenblick, wo der deutſche Luſtſpieldichter ohnehin nicht weiß, ob er ſeine Gemeinde ſtatt zum Wälzen doch nicht lieber zum Walzer bringen ſoll, umſchattet ihn neues Grauen. Er iſt noch nicht im Reinen mit ſich, ob er künftig ſtatt der Bände für die Filmfabriken Bänder dichten ſoll — und ſchon gellt ihm eine neue Loſung in das Ohr der Schrei nach dem Sketch:

Walzer — Filme — Sketch . . . Wo bleibt, meine Herren, die Wiedergeburt der deutſchen Schaubühne?

Von fünf bis ſieben, an allen Caféhaustiſchen ſitzen blaſſe Denker und ſuchen nach einem Einfall für einen Sketch.

Teufel, was endlich iſt der Sketch?!

Fraget die Brettlmenſchen. Es iſt der neue Name für eine ältere Sache — vom Variété der Yankees. Einſt hat Europa die neue Welt entdeckt. Jetzt, ſeit etwa zehn Jahren, kommen die Amerikaner und fangen an, die alte Welt zu entdecken. O, ſie iſt ein Goldland. Wie damals die neue Welt. Man muß nur verſtehen, unſer Gold abzuholen.

Womit holt man es? Mit Schlagworten. Wir reden ſo gern wie die Yankees: von cash und business und flip und cobler — und jetzt vom sketch.

Jeder junge Mann, der am Sonntag und am Arm ſeine zitternde Liebe in das Apollotheater geht, weiß, was das iſt: ein „Sketch . . .“: der Name für jene kurzen Brettldramen, in denen durch ſtarke Erfindungen Gänſehäute erzeugt, Zwerchfelle

erschüttert, Haare gesträubt werden. Die Wiehé fing an vor Jahren mit ihrem Mimodrama „La main“. Folgte der Pariser Polizeimann Méténier mit seinem grausen „Lui“, und es folgte die Schreckensszene „Am Telephon“ .... Henri de Bries kam mit seiner Hejermannschen Szene „Der Brandstifter“ .. Die Herren Artur Retzbach vom Neuen Schauspielhaus, Hans Baluschek und Klemens Schmalstich schufen den Sketch von der „Haremsnaht“, brachte zwei grausige Sketches. Auf derselben Bühne ist Harry Walden mit einem Sketch hervorgekommen.

Sketch! Wir wissen im Augenblick noch gar nicht einmal, ob der Name wirklich aus Kolumbien stammt.

Aber welch ein Name ist es!

Da haben wir geglaubt, den dramatischen Namenschatz vollständig ausgegeben zu haben. Trauer-, Schau-, Lustspiel — wagt man kaum noch hinzuschreiben. Schwank und Posse — sind überhaupt Tiefstand. Man schreibt: Tragi- oder schlechthin Komödie ... Oder man entschließt sich zu: „Groteske“. Rößler und Roda bescheiden sich mit „Schnurre“. Der Schlesier Gerhart Hauptmann schrieb: „Diebeskomödie“, „Deutsches Märchen“, „Nocturnus“, „Legende“ — Dichtermühle! Dichtermühle!

Jetzt kommt ein gaukelnder Angelsachse auf Fußballfüßen, besieht das Stück, das er im Rauchtheater spielen soll, wie es wohl heißen könne. Und dann sagt er: Sketch!

Es sitzt! Es sitzt nicht nur: es klebt! Etwa wie ein Schmiß Lehm auf einer frischgeweißten Kalkwand.

Das Wort werden wir nie wieder los ... Wir werden es nächstens deutsch schreiben müssen: Sketsch!

Aber mit einem Male sieht man auf die letzten zwanzig Jahre der deutschen Schaubühne zurück und entdeckt hocherfreut ein Gesetz.

Vor zwanzig Jahren auf den Brettern der Freien Bühne: Zustandsstücke, entspannte Vorgänge zwischen zukunftsschweren Menschen. Ein wenig graues Elend. Im Hannele aber schon verklärt, und in den „Webern“ zu einem ungeduldigen Schrei zusammengefaßt. Dann ein hungriges Suchen nach Lichtern und Farben ...

Bis die versunkene Glocke wieder klingt. Bis der Bühnenmeister in der Schumannstraße aus Shakespearestücken Lichtströme und Farbenräusche fluten läßt ... Aber ein anderer ist schon wieder da, der mit wilden Spannungen arbeitet und mit tragischen Brettleinfällen dem Erdgeist zu Leibe geht. Das Rad seiner Erfindung rast wie das Triebwerk des Kinematographen: Wedekind hat plötzlich Erfolg — was graues Elend, was Farbenpracht!

Zuckende, ſpringende Bilder will man ſehen, bis einem die Netzhaut ſchmerzt: Go on, Miſter Kean-Top ....

Der Dichter eine Variéténummer! Wir ſind da, wohin wir wollten.

Zwanzig Jahre deutſche Schaubühne, 1890 die Freie Bühne, 1895 leiſer Anbruch der neuromantiſchen Morgenröte. 1901 ſpielt Max Reinhardt Maeterlinck. Fünf farbige Jahre folgen. Um 1905 ſpringt Wedekind auf die Bühne, noch im roten Frack, mit knallender Peitſche, die Lula im Arm, tolle Kientoppſtimmungen aufreizend. Die Menge klaſcht ihm wie in den „Webern“ und dem „Pelleas“ ... Anno 1910 ſpielt er noch immer — ſich ſelbſt in ſeeliſchen Entkleidungsſzenen. Wir klatſchen immer noch. Welch ein Sketch!

Iſt es k e i n Geſetz? Von der Freien Bühne zum Sketch ...

Der Schrei nach dem Sketch iſt nicht zu überhören.

Er ſchallt überall: nicht nur auf dem Brettl. Wir wollen überall ſchnell wiſſen, was los iſt. Von allen Giebeln, über jedem Straßenbahnſitz ſpringen uns kurze plaſtiſche Worte in das Auge, deren jedes eine lange Vorſtellungsreihe eröffnet: von eiweißhaltiger Ernährung, von blühenden Gärten, ſeidenen Kleidern und wundervoll ſitzenden Schuhen. ....

Von der Bühne will man dasſelbe — den großen Dichter und den überragenden Mimen in zehn Minuten. Vorgänge, bei denen einem die Augen aus dem Kopfe treten ....

Was für eine Senſation wäre übrigens doch: wieder ein neuer großer Dichter? Vielleicht geht es dann wieder ohne Sketches — wie vor zwanzig Jahren? Und unſere großen Schauſpieler haben wieder zu tun ...

Selbſt wenn ſie morgen im Apollotheater zu Schildkraut und dem neueſten Sketch laufen ...

Immer neue Sorgen umſchatten den deutſchen Stückeſchreiber.

Denn noch immer ſchallt es: Walzer — Filme — Sketches! Wenn es ſein kann: Sketches mit Filmen u n d Walzern ... Wer kann das liefern?

O Columbia! Deine Pharmazeuten erfanden die Tabletten: Heilung in winzigen weißen Kügelchen und Küchelchen .... Auch das Theatervergnügen doſiert ihr und kondenſiert ihr in Tabletten! In den Sketches!

Wir sind krank vor Sehnsucht nach großen Spannungen und Erschütterungen. Und nehmen zur Linderung Sketches! Mit dem Endziel auf Nervenlähmung.

Wo ist er, der uns gesund macht?

Bis dahin wünschen wir uns gute Besserung und nehmen dramatische Tabletten . . . .

* * *

Eine Rundfrage über die Theater-Kritik hat das „Neue Wiener Journal" erlassen und über den heiklen Gegenstand eine Reihe von Aeußerungen veröffentlicht, die einer offenen Aussprache mehr oder minder geistreich ausweichen. Von unserm Genossen Heinrich Lilienfein war die folgende hübsche Versepistel eingegangen:

Erst fuhr mir Ihre Frage heiß ins Blut:
Mich faßte böser Knaben Uebermut —
Wo, dacht' ich, wär' ein Schnack, dem zu vergleichen,
Daß man den Lehrer darf mit Ruten streichen?
Kann ein Verbrecher Schön'res sich erdichten,
Als seine Richter selbst einmal zu richten?
Und ich — o, welch ein Schicksalsgnadentag! —
Den gestern grade die Kritik verrissen,
Soll heute schimpfen dürfen, wie ich mag?
Ich werde solche Gunst zu nutzen wissen! . . .

So dacht' ich erst. Als ich zur Feder griff,
Als ich mir Pfeile spitzte, Dolche schliff —
Da kam vom Fenster junger Fliederduft,
Ein reiner Strom von Maiensonnenluft;
Ein Vogel sang in grünen Lindenzweigen,
Ein Falter tanzte seinen Gaukelreigen,
Und Kinder lachten . . . eh' ich mich's versah,
Stand meine Antwort frisch und fröhlich da:

Ich mag auf Rat nicht sinnen! Fort die Waffen!
Des Dichters ist's, zu schweigen und — zu schaffen!

* * *

Von Ludwig Speidels hinterlassenen Schriften ist im Verlag von Meyer & Jessen nunmehr der vierte Band erschienen, der den Titel führt: „Schauspieler, gezeichnet von Ludwig Speidel." Damit ist anschaulich zum Ausdruck gekommen, daß wir ein Werk kritischer Griffelkunst in dieser Sammlung erhalten sollen. Der ungenannte Herausgeber — es ist ein öffentliches Geheimnis, daß es Hugo Wittmann ist — schickt dem Band das folgende feinsinnige Geleitwort voraus, das gleichzeitig die beste Kritik des Buches darstellt:

„In diesem neuen Band von Ludwig Speidels Schriften weht bereits Burgtheaterluft. Wir nähern uns dem vornehmsten Gebiet seiner kritischen Tätigkeit. Ein halbes Jahrhundert lang hat er in verschiedenen Wiener Zeitungen — in der „Neuen Freien Presse" beinahe vierzig Jahre — die Darbietungen der kaiserlichen Hofbühne beurteilt. Drei Schauspielergenerationen sind dabei an ihm vorübergegangen. Er sah noch die letzten Gipfel der Künstlerschar, mit der sich Schreyvogel umgeben hatte: Anschütz, Fichtner, Löwe, Julie Rettich. Dann lernte er das unter Laube aufblühende Geschlecht kennen: Sonnenthal, Baumeister, Lewinsky, die Wolter, die Gabillons. Zuletzt die modernen: Friedrich Mitterwurzer, Josef Kainz. Dazwischen kreuzten ausländische Bühnengrößen seinen Weg, erlauchte Gäste, die aus Frankreich, aus Italien kamen. Er hat sie alle konterfeit, einige nur skizzenhaft, die meisten in seiner gründlichen, bildhauerischen Weise, manche freilich zu einer Zeit, wo sie die höchste Stufe ihrer künstlerischen Entwicklung noch nicht erreicht hatten. So Bernhard Baumeister, der seinen Richter von Zalamea noch nicht gespielt hatte, so Emerich Robert, den er späterhin sehr hoch stellte. Auch unter den Schauspielern, die nicht zur Wiener Kunstgilde gehörten, dürfte es manchen geben, dem er, wäre er mit der Zeit ihm und seiner Kunst näher gekommen, den Tadel weniger scharf ausgesprochen, das Lob reichlicher zugewogen hätte.

Wir haben uns auch gefragt, ob es zulässig ist, durch Ausgrabung verschollener Strafpredigten an vernarbte Wunden zu rühren. Die Frage war jedoch überflüssig. Aufgabe des Herausgebers ist es ja, die Persönlichkeit Ludwig Speidels in weiteren Leserkreisen bekannt zu machen, und so hatte er gar nicht das Recht, diese Persönlichkeit irgendwie zuzustutzen, etwa mit einem „gereinigten Speidel", vor dem schon ein Kritiker der zwei ersten Bände gewarnt hat, dem Publikum aufzuwarten. Es soll den Mann haben wie er war, in seiner unberührten Eigenart, seinem

rücksichtslosen Wahrheitsmute, seiner oft ungeschlachten und doch immer künstlerisch gebändigten Aufrichtigkeit, mit seinen Vorzügen und seinen Fehlern, wo es denn freilich geschehen mag, daß der eine als Vorzug preisen wird, was dem andern als schreiender Fehler erscheint.

Die mitgeteilten Portraits sind blos nebenher manchmal auch biographischer Natur. Vor allem handelt es sich hier um die Bühnenleistung des Schauspielers, das schauspielerische Kunstwerk. Dieses mit der Feder nachzuzeichnen, wer weiß nicht, wie schwer es ist! Erich Schmidt sagt in seiner Lessing-Biographie: „Lessing ist einer der wenigen, welche uns wirklich einen Schatten des vorbeiziehenden Bildes überliefern. Was z. B. Meyer im vieljährigen Studium Schröders nicht lernte, was Tieck, Laube, E. Devrient, L. Speidel manchmal vorzüglich treffen, hat Lessing an Eckhof gelernt.“ Speidel hat es vom Burgtheater gelernt, von den großen Schauspielern, die in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts an dieser Bühne gewirkt. Was von ihrer Kunst, die der Augenblick gebar und der Augenblick aufzehrte, für die Nachwelt zu retten war, hier wurde es festgehalten, in diesen Büsten, diesen Bildnissen. Ueber ihren künstlerischen Wert haben wir nichts zu sagen, ihre theatergeschichtliche Bedeutung springt in die Augen.“

Die unserm Kalendarium eingereihten Merkworte von Ludwig Speidel haben wir seinem Schauspielerbuch entnommen, das an solchen tiefbohrenden aesthetischen Aussprüchen ungewöhnlich reich ist.

* * *

Randbemerkungen.

Weh Dir, Dramatiker! Das Schicksal Deines Werkes ist von jenen Leuten abhängig, die beim Aufgehen des Vorhangs und dem ersten Blick auf die Bühne sagen: „Eine Chaiselongue? S c h o n faul!“

Jeder Kritiker sollte mindestens ein Bühnenwerk geschrieben haben. Dann wüßte er, wie's tut . . .

Bei „großen“ Premieren kann man immer die Beobachtung machen, daß der Zwischenakt die Peripetie bedeutet: In ihm er-

fährt das Publikum von den Berufenen oder denen, die es für berufen hält, *seine* Meinung über das Stück.

Wenn man in Berlin aufgeführt worden ist, merkt man erst, wie unendlich viele Zeitungen und Zeitschriften es gibt.

Jeder Bühnenschriftsteller läuft mit einem bestimmten Etikett durch die dramatische Literatur oder neben ihr. Es wird ihm als Kapitalverbrechen angerechnet, wenn er sich erkühnt, die für ihn festgesetzte Klassifizierung zu durchbrechen. Denn, man denke: Ein Schwankautor, der sich's plötzlich einfallen läßt, ein ernstes Werk zu schreiben! Wohl gar noch eins, das gut ist! Aber es *darf* eben nicht gut sein — der Dichter ist ja als Schwankfabrikant rubiziert . . .

Richard Wilde.

Juridiſcher Teil

Die Aenderungen des Urheberrechts im Jahre 1910/1911

vom

Rechtsanwalt Dr. jur. **Wenzel Goldbaum**, Syndikus des Verbandes deutscher Bühnenschriftsteller.

Das große, rechtspolitische Streben der modernen Welt, dem geistigen Schaffen einen gleichmäßigen, örtlich unbegrenzten Rechtsschutz zu schaffen, ist seiner Vollendung im verflossenen Jahre näher gerückt. Das internationale Abkommen, das die Strahlen der nationalen Gesetzgebungen in einer Zentralsonne einigt — die Berner Uebereinkunft — ist in ihrer veränderten Form aus dem Jahre 1908 nunmehr von den Verbandsstaaten ratifiziert d. h. von ihnen als rechtsverbindlich anerkannt worden.

Der Berner Uebereinkunft gehören heute an: das Deutsche Reich und seine Protektorate, Belgien, Dänemark, Spanien und seine Kolonien, Frankreich mit Algier und mit seinen Kolonien, Groß-Britannien mit seinen Kolonien und auswärtigen Besitzungen, Haiti, Italien, Japan, Liberia, Luxemburg, Monako, Norwegen, Schweden, Schweiz, Tunis, Portugal nebst Kolonien. Die revidierte Berner Uebereinkunft ist an die Stelle der Berner Uebereinkunft vom 9. September 1886 einschließlich des Zusatzartikels und des Schlußprotokolls vom gleichen Tage sowie der Zusatzakte und der erläuternden Deklaration vom 4. Mai 1896 getreten. Allein diese Vorgänger der revidierten Uebereinkunft haben ihre praktische Bedeutung deshalb noch nicht verloren. Denn Frankreich hat (zugleich für Tunis) gemäß dem Artikel 27 Absatz 2 der Uebereinkunft erklärt, daß hinsichtlich der Werke der angewandten Kunst die Bestimmungen der früheren Abkommen des Verbandes zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst in Geltung bleiben sollten.

Japan hat wegen des ausschließlichen Uebersetzungsrechts erklärt, daß es dem Artikel 8 der revidierten Berner Uebereinkunft nicht beitrete, sondern noch durch die Bestimmungen des Artikels 5 der Berner Uebereinkunft vom 9. September 1886, abgeändert durch Nr. III des Artikels 1 der am 4. Mai 1896 in Paris unterzeichneten Zusatzakte gebunden bleibe. Danach erlischt das ausschließliche Uebersetzungsrecht, wenn der Urheber davon

nicht innerhalb zehn Jahren von der ersten Veröffentlichung des Originalwerkes an gerechnet in der Weise Gebrauch gemacht hat, daß er in einem Verbandslande eine Uebersetzung in der Sprache, für die der Schutz in Anspruch genommen werden soll, veröffentlicht hat oder hat veröffentlichen lassen. Die revidierte Berner Uebereinkunft hat diese Einschränkung nicht. Was die öffentliche Aufführung von Werken der Tonkunst betrifft, erklärte sich Japan noch an die Bestimmung des Artikels 9, Absatz 3 der Berner Uebereinkunft gebunden; diese Bestimmung stellte unter den allgemeinen Schutz auch die öffentliche Aufführung nicht oder unter Rechtsvorbehalt veröffentlichter musikalischer Werke. Dieser allgemeine Schutz der Berner Uebereinkunft wurde durch die revidierte erheblich erweitert. In dieser Beziehung ist Japan also zurückgeblieben, offenbar in der Absicht, der europäischen Musik leichter Eingang zu verschaffen.

Norwegen erklärte sich hinsichtlich der architektonischen Werke an den Artikel 4, hinsichtlich der Artikel aus Zeitungen und Revuen an den Artikel 7 und wegen der Rückwirkung an den Artikel 14 der Berner Uebereinkunft von 1896 gebunden.

Dänemark, Italien, Groß-Britannien und Schweden sind der revidierten Berner Uebereinkunft nicht beigetreten; für sie gilt noch die Uebereinkunft von 1886 und neben ihr für die beiden Erstgenannten die Zusatzartikel sowie die erläuternde Deklaration von 1896; für Groß-Britannien die Pariser Zusatzakte von 1896; für Schweden die erläuternde Deklaration von 1896. Groß-Britannien konnte so lange nicht beitreten, als es nicht seine Gesetzgebung der revidierten Konvention angepaßt hatte. Dies ist nunmehr geschehen, da das Oberhaus in zweiter Lesung jetzt einen solchen Gesetzentwurf angenommen hat. Der Beitritt steht bevor oder ist vielleicht während des Drucks dieser Zeilen schon erfolgt.

Zur Veranschaulichung der Rechtslage sei folgende Tabelle aufgestellt:

a) Es gehören an der revidierten Berner Uebereinkunft:

Ohne Vorbehalt: Deutschland, Belgien, Spanien, Haiti, Liberia, Luxemburg, Monako, Schweiz, Portugal.

Mit Vorbehalt: Frankreich, Tunis, Japan, Norwegen.

b) Es gehören an der Berner Uebereinkunft von 1886:

Mit der Zusatzakte und der Deklaration von 1896: Dänemark, Italien.

Mit der Zusatzakte von 1896: Groß-Britannien.
Mit der Deklaration von 1896: Schweden.

c) Zu den Verbandsstaaten gehören nicht: Oesterreich-Ungarn, die Vereinigten Staaten von Nord-Amerika, die Spanisch-Amerikanischen Freistaaten, Serbien, Bulgarien, Rumänien, China, Griechenland, Türkei.

d) Zu den Verbandsstaaten gehören noch nicht: die Niederlande und Rußland.

* * *

Der Beitritt der Niederlande soll spätestens bis zum 1. Juli 1912 erfolgen. In der Sitzung vom 22. Juni hat die erste Kammer den Beschluß der zweiten über den Beitritt zur Berner Konvention bestätigt. Der Beitritt soll aber erst dann erklärt werden, wenn das Niederländische Urheberrechtgesetz von Grund aus revidiert worden ist. Der frühere Minister M. J. C. de Marez Oyens hat ausgesprochen, daß unter der Geltung des bestehenden Urheberrechtsgesetzes von 1881 die Berner Konvention in den Niederlanden eine lex imperfecta bleiben würde, also wirkungslos. Er bezweifelt sogar, ob die Niederlande mit diesem miserablen Gesetz überhaupt unter die Verbandsstaaten aufgenommen werden würden, da ein jeder Verbandsstaat notwendig für sich dem Urheber gesetzlichen Schutz gewähren müßte. Oyens scheint also den Schutz des Gesetzes von 1881 für so vollkommen wirkungslos zu halten, daß man von einem gesetzlichen Schutz überhaupt nicht reden könnte. Diese Ansicht hat insofern offizielle Bestätigung erhalten, als der Minister des Aeußern in der Sitzung der ersten Kammer am 22. Juni ankündigte, der Beitritt zur Berner Konvention solle sechs Monate nach der in nahe Aussicht gestellten Vorlegung des neuen Urhebergesetzentwurfs bei der zweiten Kammer erklärt werden. Die Raubwirtschaft der holländischen Piraten — besonders auf Kosten der Deutschen Dichter und Komponisten — hat so ungeheuerlich schamlose Formen angenommen, daß sie einen europäischen Skandal bildet; die niederländische Regierung mag dem Prestige ihres Landes endlich den Gefallen tun und diesem Zustand ein Ende machen. Sollte sie glauben, den Beitritt ad calendas graecas verschieben zu können, im Vertrauen darauf, daß die öffentliche Meinung durch die genannten Beschlüsse und Ankündigungen beruhigt sei, so dürfte sie sich in diesem Vertrauen täuschen. Und wenn die Niederlande der Berner Konvention beitreten, bleibt die historische Tatsache, daß ihnen Haiti und Tunis Jahrzehnte in diesem Zweig der Zivilisation vorangegangen sind.

Das Gleiche gilt von Rußland. Dieses hat in sein neues Gesetz, das unten besprochen wird, Bestimmungen aufgenommen, welche die Brücke zur Berner Konvention bilden können und angeblich bilden sollen. —

* * *

Die Grundzüge der revidierten Berner Uebereinkunft, die den Bühnenschriftsteller angehen, sind folgende:

Geschützt werden dramatische, choreographische und pantomimische Werke, sofern der Bühnenvorgang schriftlich oder auf andere Weise festgelegt ist. Den gleichen Schutz wie die Originalwerke genießen, unbeschadet des Urheberrechts an dem Originalwerk, Uebersetzungen. Die einem der Verbandsländer angehörigen Urheber genießen sowohl für die nicht veröffentlichten als für die in einem Verbandslande zum ersten Mal veröffentlichten Werke in allen Verbandsländern mit Ausnahme des Ursprungslandes des Werkes die Rechte, welche die einschlägigen Gesetze den inländischen Urhebern gegenwärtig einräumen oder in Zukunft einräumen werden, sowie die in der revidierten Uebereinkunft besonders festgesetzten Rechte. Der Genuß und die Ausübung dieser Rechte sind an die Erfüllung irgendwelcher Förmlichkeiten nicht gebunden; sie sind unabhängig von dem Bestehen eines Schutzes in dem Ursprungslande des Werkes. Grundsätzlich richtet sich der Schutz nach den Gesetzen des Landes, in dem er beansprucht wird. Als Ursprungsland wird angesehen: für die nicht veröffentlichten Werke dasjenige Land, in dem die erste Veröffentlichung erfolgt ist, und für die gleichzeitig in mehreren Verbandsländern veröffentlichten Werke dasjenige von diesen Ländern, dessen Gesetzgebung die kürzeste Schutzdauer gewährt. Für die gleichzeitig in einem Nichtverbandsland und in einem Verbandsland veröffentlichten Werke wird das letzte Land ausschließlich als Ursprungsland angesehen. Unter veröffentlichten Werken sind die erschienenen Werke zu verstehen. Die Aufführung eines dramatischen Werkes ist keine Veröffentlichung. Doch finden die Bestimmungen der Uebereinkunft auf die öffentliche Aufführung dramatischer Werke und selbständiger kinematographischer Originalwerke Anwendung ohne Rücksicht darauf, ob diese Werke veröffentlicht worden sind oder nicht. Die Urheber dramatischer Werke werden während der Dauer ihres Rechts an dem Original gegen die öffentliche, von ihnen nicht gestattete Aufführung einer Uebersetzung ihrer Werke geschützt. Zu der unerlaubten Wiedergabe gehört die Umgestaltung eines Romans, einer Novelle, eines Gedichtes in ein Theater-

stück und umgekehrt — es sei denn, daß diese Wiedergabe die Eigenschaft eines neuen Originalwerks besitzt — sowie die öffentliche Wiedergabe durch die Kinematographie.

Die Dauer des Konventionsschutzes umfaßt das Leben des Urhebers und fünfzig Jahre nach seinem Tode. Doch richtet sich diese Dauer nach dem Gesetze des Landes, wo der Schutz beansprucht wird; sie kann aber die in dem Ursprungslande festgesetzte Dauer nicht überschreiten.

Die einem der Verbandsländer angehörigen Urheber, die ihre Werke zum ersten Male in einem andern Verbandslande veröffentlichen, genießen in diesem letzten Land die gleichen Rechte wie die inländischen Urheber, d. h. nicht die eventuell weiteren Rechte ihres eigenen Verbandslandes, wohl aber die weiteren Rechte des Verbandslandes, in dem die erste Veröffentlichung erfolgt.

Die keinem der Verbandsländer angehörigen Urheber, die ihre Werke zum ersten Mal in einem dieser Länder veröffentlichen, genießen in diesem Lande die gleichen Rechte wie die inländischen Urheber und in den andern Verbandsländern die Rechte, welche die Uebereinkunft gewährt d. h. also jeweils die Rechte des Landes, dessen Schutz sie beanspruchen; nicht aber genießen sie in den andern Verbandsländern etwa den Schutz des Landes in dem die erste Veröffentlichung erfolgt ist. Um den Schutz des Landes der ersten Veröffentlichung zu genießen, müssen sie die etwaigen gesetzlichen Förmlichkeiten erfüllen. Dagegen ist der Schutz in den andern Verbandsländern von dieser Voraussetzung nicht abhängig. Da die Aufführung eines dramatischen Werkes keine Veröffentlichung im Sinne der Uebereinkunft ist, so lassen sich die eben genannten Rechtsfolgen der Art. 5. 6. auch nicht dadurch erzielen, daß die Aufführung zum ersten Male in einem andern Verbandslande bewerkstelligt wird. Ein Deutscher, der ein dramatisches Werk zum ersten Male in Frankreich aufführen läßt, ohne es auch zum ersten Male dort veröffentlichen zu lassen, genießt daher weder in Frankreich dessen im Vergleich zur deutschen längere Schutzfrist noch in den anderen Verbandsländern. Für ein solches Werk ist eben Deutschland das Ursprungsland gemäß Art. 4 Abs. 3, und die Dauer der Schutzfrist des Landes, dessen Schutz beansprucht wird, kann die des Ursprungslandes nicht überschreiten. (Art. 7, Abs. 2 S. 2.)

Der Urheber, der keinem Verbandslande angehört, kann durch die Uraufführung in einem Verbandslande den Schuß der Berner Uebereinkunft nicht erlangen, wenn er nicht in einem

Verbandslande sein Werk auch veröffentlicht. Dramatische Werke sind eben im Sinne der Uebereinkunft auch dann nicht veröffentlichte Werke, wenn sie aufgeführt worden sind, sie werden gegen die öffentliche Aufführung im Original und in der Uebersetzung geschützt, ohne das ihre Urheber verpflichtet wären, bei der Veröffentlichung des Werkes dessen öffentliche Aufführung zu untersagen. Nehmen sie den Rechtsschutz gegen die öffentliche Aufführung in Anspruch, so müssen sie den Nachweis der Urheberschaft führen. Für sie ist eine Vermutung gleich der des Art. 15 nicht aufgestellt, kraft deren als Urheber bis zum Gegenbeweis Der gilt, dessen Name in der üblichen Weise auf dem Werke angegeben ist.

* * *

Zur Ausführung der revidierten Berner Uebereinkunft hat das deutsche Reich unter dem 22. Mai 1910 ein Gesetz erlassen, durch welches das Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst vom 19. Juni 1910 verschiedene Aenderungen erfahren hat. Für den Bühnenschriftsteller sei besonders § 1 Abs. 2 hervorgehoben:

> „Choreographische und pantomimische Werke werden auch dann wie Schriftwerke geschützt, wenn der Bühnenvorgang auf andre Weise als schriftlich festgesetzt ist!"

Ferner § 12 Abs. 2 Ziffer 6: „Die ausschließlichen Befugnisse des Urhebers erstrecken sich insbesondere auf: die Benutzung eines Schriftwerkes zu einer bildlichen Darstellung, welche das Originalwerk seinem Inhalt nach im Wege der Kinematographie oder eines ihr ähnlichen Verfahrens wiedergibt.

* * *

Von Aenderungen der inländischen Gesetzgebung der Verbandsstaaten interessieren den Bühnenschriftsteller besonders das neue norwegische Gesetz vom 21. Juli 1910 und die Novelle vom 14. Juni 1910, durch die Japan sein Gesetz vom 3. März 1899 ergänzt hat.

Das neue norwegische Gesetz stellt folgende Grundsätze auf: Der Urheber hat das ausschließliche Recht der Veröffentlichung, der Verbreitung und der Aufführung. Ohne seine Einwilligung darf eine Uebersetzung seines Werkes nicht veröffentlicht werden. Wer ein Werk übersetzt oder dramatisiert, erwirbt das gleiche Recht wie ein Urheber unter Vorbehalt der Rechte des Urhebers des Originals. Wer das Aufführungsrecht oder das Recht kinematographischer Wiedergabe eines Bühnenwerks erworben hat, kann es nicht weiter übertragen. Selbst

im Falle der Uebertragung des ausschließlichen Rechts auf einen Dritten kann der Urheber (und sein Erbe), aber nicht ein anderer Rechtsnachfolger, dieses Recht andern dann übertragen, wenn nicht der Inhaber des ausschließlichen Aufführungsrechts innerhalb von fünf aufeinander folgenden Jahren davon Gebrauch gemacht hat. Die rechtswidrige Aufführung, der rechtswidrige öffentliche Vertrag und die gleiche kinematographische Wiedergabe eines Bühnenwerks werden bestraft. Das Gesetz findet Anwendung auf Werke von Norwegen und auf solche Werke von Ausländern, die durch einen norwegischen Verleger veröffentlicht worden sind. Durch königliche Verordnung kann — die Gegenseitigkeit vorausgesetzt — der Schutz des Gesetzes auf Werke, die zum ersten Male im Ausland erschienen sind, auf unveröffentlichte, ausländische Werke und — je nach den Umständen — auf Werke, die in einem andern Land geschützt sind, erstreckt werden, als wären sie inländische. Eine derartige königliche Verordnung ist am 2. September 1910 erlassen worden; sie hat die Anwendung des Gesetzes auf alle Werke, die aus den andern Verbandsländern stammen, seit dem 9. September 1910 bestimmt.

Nach der Gesetzesnovelle vom 14. Juni 1910 schützt Japan den Uebersetzer wie einen Urheber vorbehaltlich der Rechte des Urhebers des Originalwerks; es verlangt die Eintragung des Rechtsnachfolgers, wenn dessen Rechte gegen Dritte geltend gemacht werden sollen, und bestraft die unerlaubte kinematographische Wiedergabe eines fremden Bühnenwerks als eine Rechtsverletzung. Die Eintragungsvorschriften sind durch den Erlaß des Ministeriums vom 15. 6. 1910 neu geregelt worden.

* * *

Die Uebereinkunft zwischen dem deutschen Reich und den Vereinigten Staaten von Nordamerika vom 15. Januar 1892 besteht noch. Sie stellt den amerikanischen Urheber erheblich günstiger, aber sie sichert dem deutschen das amerikanische Absatzgebiet.

Seit dem Herbst 1910 haben die Vereinigten Staaten erneut „Rules and Regulations for the registration of claims to copyright" aufgestellt. Dieses Reglement beschäftigt sich mit der Eintragung der Urheberrechte durch das Urheberrechtsbüro und bestimmt gleichzeitig, daß keinerlei gerichtliche Hülfe geleistet wird, so lange nicht die in dem

Reglement geforderten Bedingungen erfüllt worden sind. Wegen der großen praktischen Bedeutung des Reglements sollen seine wesentlichen Bestimmungen im Folgenden einzeln angeführt werden.

Des Rechtsschutzes sind fähig: Bürger der Vereinigten Staaten, Ausländer mit dem Wohnsitz in den Vereinigten Staaten, Untertanen solcher Staaten, mit denen die Vereinigten Staaten Gegenseitigkeit verabredet haben; Rechtsnachfolger des Urhebers, Testamentsvollstrecker, Pfleger, gesetzliche Vertreter. Eingetragen werden veröffentlichte wie nicht veröffentlichte Werke d. h. solche die im Augenblick der Eintragung noch nicht gedruckt oder sonst vervielfältigt und verbreitet worden sind zum Zwecke des Verkaufes. Unter die fixierte Anzahl von Kategorien fallen auch Bühnenwerke. Von diesen muß eine Schreibmaschinenabschrift oder ein handschriftliches Exemplar niedergelegt werden. Das Exemplar muß handliches Format haben, sauber, deutlich lesbar, geheftet sein. Es muß den Titel des Buches haben, den der Antrag aufweist; es muß das ganze Werk ungekürzt enthalten. Skizzen, Abrisse u. ä. genügen nicht. Sobald jedoch das eingeschriebene Werk veröffentlicht und verbreitet worden ist, muß es noch einmal in zwei Druckabzügen mit einem entsprechenden Antrag und den gesetzlichen Gebühren eingereicht werden.

Sobald das Werk mit dem Rechtsvorbehalt veröffentlicht worden ist, müssen 2 vollständige Exemplare der besten Ausgabe dem Rechtsbureau mit einem Antrag und den gesetzl. Gebühren eingereicht werden und zwar unverzüglich d. h. ohne schuldhaftes Zögern. Unter veröffentlichten Werken versteht das Gesetz solche, die zu Verbreitungszwecken gedruckt oder sonst vervielfältigt worden sind. Die Aufführung eines Bühnenwerks ist keine Verbreitung. Jedes Exemplar muß den Rechtsvorbehalt in der gesetzlichen Form enthalten. Diese lautet: Copyrigth 19. by U. Der Name des Antragstellers muß der wahre Name einer lebenden Person sein oder deren ständiger Geschäftsname, Pseudonyme und Schriftstellernamen sind ausgeschlossen, desgleichen der Name der Firma oder Gesellschaft, die das Urheberrecht übertragen erhalten hat. Der Rechtsvorbehalt zu Gunsten eines Dritten gilt nur dann, wenn dessen Name mit angegeben ist. Bücher in englischer Sprache müssen mit amerikanischen Mitteln in den vereinigten Staaten gedruckt werden; dagegen Bücher anderer Sprachen nicht mehr.

Der Antrag muß enthalten:

Name und Wohnsitz desjenigen, der den Rechtsschutz begehrt; seine Staatsangehörigkeit, den Buchtitel, Name und Adresse der

Person, welcher das Certificat geschickt werden soll; bei veröffentlichten Werken den Tag der Veröffentlichung. Das Rechtsbureau versendet Antragsformulare; das Formular A 3 dient nichtamerikanischen Verfassern, deren Werke in fremder Sprache abgefaßt sind; paßt also auf **gedruckte** Dramen deutscher Bühnenschriftsteller; D 1 auf veröffentlichte, D 2 auf nicht veröffentlichte Bühnenwerke. Die Adresse des Rechtsbureaus lautet: To the Register of Copyrights, Library of Congreß, Washington D. C. Die Eintragungsgebühr beträgt 1 Dollar. Sie darf nicht in Marken entrichtet werden. Die Verleger können eine größere Summe als Vorschuß einzahlen. Das Certifikat kostet in zweiter Ausfertigung 50 cents. Im Falle der Uebertragung des Urheberrechts kann der vom Urheber unterzeichnete Uebertragungsvertrag dem Rechtsbureau zum Zwecke der Einschreibung eingereicht werden. Das Original wird nach dem Eintrag dem Absender zurückgeschickt. Eine gesiegelte Bescheinigung des Eintragungsvermerks wird beigefügt. Die Gebühren betragen bei Urkunden bis zu 300 Worten 1 Dollar, von 300—1000 Worten: 2 Dollar, für jede weiteren 1000 oder mehr als 300 Worte 1 Dollar. Nach der Eintragung der Cession kann der Cessionar in den Rechtsvorbehalt seinen Namen an die Stelle desjenigen des Cedenten setzen. Die Uebertragung wird auf Antrag gegen eine Gebühr von 10 Cents durch das Rechtsbureau beurkundet. Bei Anfragen beträgt die Gebühr 50 Cents für die volle Stunde des Nachschlagens.

* * *

„Der Wunsch, in wirksamer und möglichst gleichmäßiger Weise das Urheberrecht an Werken der Literatur und Kunst zu schützen", hat im Jahre 1910/1911 auch einige Nichtverbandsstaaten berührt und Urheberrechtsgesetze hervorgerufen. Diese haben für den deutschen Bühnenschriftsteller durchgehends nur ein entferntes praktisches Interesse; aber immerhin können sie schon aus dem einfachen Grunde nicht ganz gleichgültig sein, weil die Neuschaffung inländischer Urhebergesetze oder die Modernisierung älterer jedenfalls ein erneuter Sieg des Schutzes geistiger Schöpfungen und die erste Annäherung zur Berner Konvention ist.

1. China hat unter dem 18. Dezember 1910 ein Urheberrechtsgesetz erhalten. Danach ist das Urheberrecht lebenslänglich, vererblich bis zum Ablauf von 30 Jahren nach des Urhebers Tod. Es herrscht obligatorischer Eintragungszwang. Der chinesische Uebersetzer fremder Werke erwirbt das Urheberrecht an seiner

Ueberſetzung ohne Dritte an nochmaliger Ueberſetzung hindern zu können.

2. Das neue türkiſche Urheberrechtsgeſetz vom 8. Mai 1910 enthält u. a. die Beſtimmung, daß die Uebertragung des Veröffentlichungsrechts nicht das Recht der öffentlichen Aufführung einſchließt. Es beſtimmt die Schutzfriſt ſo lang wie das deutſche Geſetz; es läßt das Recht des rechtmäßigen Ueberſetzers 15 Jahre nach deſſen Tode dauern. Zur Wahrung ihres Rechts müſſen die Urheber 3 Exemplare ihres Werkes einreichen und ſich in ein Regiſter eintragen laſſen. Gegen Gebühr erhält der Urheber eine Urheberrechtsurkunde, die einen Beſitztitel darſtellt und deren hauptſächlichſte Bedeutung darin beruht, daß ſie für den Beſtand des Rechtes Beweis liefert bis zum Beweiſe des Gegenteils. Titel und Verfaſſernamen werden zum Jahresſchluß von Staatswegen veröffentlicht. Die Uebertragung des Urheberrechts muß bei Meidung von Strafen eingetragen werden. Schriftſteller, die im Auftrage von Dritten arbeiten, werden behandelt als hätten ſie ihr Recht übertragen. Urheberrechtsverletzungen werden mit Geld- oder Freiheitsſtrafen beſtraft und verpflichten zum Schadenerſatz. Nichtveröffentlichte Werke unterliegen nicht der Zwangsvollſtreckung.

3. Das neue argentiniſche Geſetz vom 23. September 1910 gibt dem Urheber auf Lebenszeit das ausſchließliche Recht der Veröffentlichung, Vervielfältigung, Aufführung, Veräußerung, Ueberſetzung. Nach des Urhebers Tode genießen ſeine Erben zehn Jahre das gleiche Recht. Werke, die nach des Verfaſſers Tode erſcheinen, werden 20 Jahre ſeit der Veröffentlichung geſchützt. Das Urheberrecht iſt übertragbar. Das Werk muß gemäß Art. 7 in zwei Abzügen auf die Nationalbibliothek niedergelegt werden, andernfalls das Urheberrecht nach Ablauf zweier Jahre öffentliches Eigentum wird. Urheberrechtsverletzungen ziehen Schadenerſatzklagen nach ſich. Die rechtswidrige Aufführung eines Bühnenwerks kann durch das Gericht verhindert werden. Alle Vorſchriften des Geſetzes mit Ausnahme des Artikels 7 ſind anwendbar auf Werke, „die in fremden Ländern erſcheinen, welcher Staatsangehörigkeit auch immer deren Verfaſſer ſei; Vorausſetzung der Anwendung iſt jedoch, daß es ſich um Staaten handelt, die internationalen Abkommen über das Urheberrecht beigetreten ſind oder Sonderabkommen mit Argentinien geſchloſſen haben.“ Der fremde Verfaſſer hat, um ſich den argentiniſchen Rechtsſchutz zu ſichern, nachzuweiſen, daß er diejenigen geſetzlichen Vorausſetzungen erfüllt habe, die der Staat der erſten Veröffentlichung für erforderlich bezeichnet. Der Schutz des argentini-

schen Gesetzes überschreitet nicht die Dauer des Rechtsschutzes des Landes der ersten Veröffentlichung. — Nach dem Wortlaute des argentinischen Gesetzes könnte es fast scheinen, als ob auch den deutschen Urhebern der Schutz dieses Gesetzes zu Gute käme, da ja auch das deutsche Reich einem „internationalen Abkommen" über das Urheberrecht angehört, nämlich der Berner Konvention. Allein dem ist nicht so. Gemeint ist vielmehr nur das Abkommen von Montevideo, dem von den europäischen Staaten Frankreich, Spanien, Italien u. Belgien beigetreten sind, aber nicht Deutschland. Die deutschen Urheber genießen in Argentinien keinen Rechtsschutz.

4. Ebenso unzulänglich vom Standpunkt der Berner Konvention ist das griechische Gesetz vom 11. 12. 1909, das gemäß seinem Artikel 14 internationalen Schutzabkommen nur insofern den Weg ebnet, als es sich um ausländische Theaterstücke handelt, die in fremder Sprache in Griechenland aufgeführt werden.

* * *

Das Ereignis aus dem Gebiete fremder, inländischer Gesetzgebung ist zweifellos das **neue russische Urheberrechtsgesetz vom 20. März 1911.** Es ist ein durchaus modernes Gesetzgebungswerk, das eine ganze Reihe im deutschen Recht noch offener Streitfragen erledigt. Es besteht auf 75 Artikeln; umfaßt die schutzfähigen Geistesprodukte in der gleichen Weise und mit denselben Einschränkungen wie unser Urheberrechtsgesetz. Der Schutz erstreckt sich nach Artikel 4 auf

a) die in **Rußland veröffentlichten** Werke zu Gunsten der Urheber und deren Rechtsnachfolger ohne Rücksicht auf die Nationalität:

b) die im **Ausland** veröffentlichten Werke **russischer** Urheber zu deren Gunsten und zu Gunsten ihrer Rechtsnachfolger ohne Rücksicht auf die Nationalität der Letzten;

c) die noch nicht veröffentlichten Werke zu Gunsten aller Urheber und ihrer Rechtsnachfolger ohne Rücksicht auf die Nationalität oder den Ort, wo sich das Werk befindet. Da nach dem russischen Gesetz die Aufführung eines Bühnenwerks keine Veröffentlichung ist, so sind seit dem 20. März 1911 die deutschen Bühnenschriftsteller gegen rechtswidrige Aufführungen in Rußland

geschützt, sofern sie zum ersten Male in Rußland oder sofern sie überhaupt noch nicht veröffentlicht worden sind. Die Tatsache der Aufführung ist gleichgültig.

Bei Miturheberschaft finden die Vorschriften über die Eigentumsgemeinschaft Anwendung. Das Urheberrecht ist vererblich; auch unter gewissen Miterben finden die Vorschriften über die Eigentumsgemeinschaft Anwendung. In Ermangelung letztwilliger Verfügungen des Urhebers über sein Recht und Mangels des Vorhandenseins von Erben erlischt das Urheberrecht am Todestage des Urhebers. Bei Miturheberschaft fällt unter dieser Voraussetzung der Anteil des verstorbenen Miturhebers den andern Miturhebern an.

Der Vertrag, durch den das Urheberrecht oder das Verlagsrecht übertragen wird, ebenso der Vertrag, kraft dessen einem Dritten das Uebersetzungsrecht oder das Recht der öffentlichen Aufführung oder irgend ein anderes dem Urheber zustehendes Recht übertragen wird, bedarf nach Art. 8 der Schriftform. Diese Verträge und ebenso diejenigen, die über künftige Werke geschlossen werden, gelten höchstens 5 Jahre lang selbst dann, wenn sie auf längere oder unbestimmte Zeit geschlossen worden sind. (Art. 9.)

Die Bestimmung des Artikels 9 erinnert an den § 16 Abs. 3 des österreichischen Gesetzes, der bei Uebertragung künftiger Werke ein jederzeitiges Kündigungsrecht gibt. Ihr liegt der gleiche, tiefe soziale Gedanke zum Grunde, der das ausgezeichnete Urteil des Oberlandesgerichts Stuttgart trägt, das ein lebenslängliches Vorkaufsrecht auf die küftigen Bühnenwerke für nichtig erklärt hat. (Vergl. „Bühnenschriftsteller" 1911 Nr. 14.)

Die Zwangsvollstreckung gegen den Urheber in das Urheberrecht ist unzulässig ohne die Einwilligung des Urhebers Das Verlagsrecht oder ein anderes dem Urheber zustehendes Recht, die durch ihn einem Dritten vertraglich übertragen worden sind, unterliegen der Zwangsvollstreckung gegen den Dritten, aber nur in den Grenzen des Uebertragungsvertrages. Dieser zweite Satz des Artikels 10 entscheidet eine nach unserem Rechte offene Frage. Der folgende Artikel 11 bestimmt die Schutzfrist auf Lebenszeit des Urhebers und fünfzig Jahre nach seinem Tode. Der Erwerber des Urheberrechts hat nur das Recht zu notwendigen Abänderungen des Werkes. Wer vorsätzlich oder fahrlässig das Urheberrecht verletzt, ist schadenersatzpflichtig; wer es

gutgläubig in entschuldbarem Irrtum verletzt, haftet für die ungerechtfertigte Bereicherung. Gemäß Artikel 23 hat der Richter nach freiem Ermessen unter Würdigung aller Umstände die Höhe des Schadenersatzes zu bemessen. Juristisch interessant sind die Vorschriften über die Herausgabe der Nachdrucksmittel- und Werkzeuge an den Berechtigten gegen vereinbartes oder vom Richter festgesetztes Entgelt. Straf- und Zivilverfahren können unabhängig von einander betrieben werden. Nach dem Ablauf der Schutzfrist kann weder Strafantrag gestellt noch Schadenersatzklage angestrengt werden. Die Veröffentlichung eines Werkes oder seiner Inhaltsangabe ist nur mit Genehmigung des Urhebers oder seiner Erben gestattet. Interessant ist die Bestimmung des Artikels 28, welche die Veröffentlichung nicht zum Druck bestimmter Privatbriefe an die Einwilligung des Urhebers und des bestimmungsmäßigen Empfängers knüpft. Die Umwandlung eines erzählenden Werkes in ein dramatisches und umgekehrt ist ohne Genehmigung des Urhebers oder seiner Erben verboten; Artikel 33 sichert dem russischen Urheber das ausschließliche Uebersetzungsrecht — unter der Bedingung, daß er sich dieses Recht auf dem Titelblatte oder in der Vorrede ausdrücklich vorbehält — auf die Dauer von zehn Jahren seit der Veröffentlichung des Originals, wenn er in fünf Jahren seit diesem Zeitpunkt davon Gebrauch macht. Die Rückübersetzung in die Sprache des Originals ist verboten. — In unmittelbarem Anschluß an diese Bestimmung erklärt dann der Artikel 34 die gleichzeitigen Erscheinungen eines Werkes in mehreren Sprachen als Originale.

Wieso diese Artikel „den Uebergang zu dem Abschluß einer Literar-Konvention“ bilden sollen, ist unverständlich, aber behauptet worden.

Die Anpassung an die Berner Konvention enthalten doch nur solche Bestimmungen, die den Schutz ausländischer Autoren gewährleisten. Und von solchen Bestimmungen werden die Artikel 33, 34 eingefaßt. Artikel 32 soll seiner Bedeutung wegen wörtlich hierhergesetzt werden:

> „Der Nachdruck eines im Auslande veröffentlichten literarischen Werkes in Rußland ist ohne Genehmigung der Inhaber des Urheberrechts nach Maßgabe der Gesetze des Landes der ersten Veröffentlichung (also des Ursprungs-

landes in der Terminologie der Berner Konvention) verboten unter der Bedingung, daß das fremde Gesetz die Dauer der Schutzfrist des russischen Gesetzes nicht überschreitet."

Artikel 35 lautet:

„Die im **Auslande** von den ausländischen Urhebern veröffentlichten Werke können in Rußland in russischer oder anderer Uebersetzung ohne Genehmigung des Urhebers oder seiner Rechtsnachfolger veröffentlicht werden, es sei denn, daß das Erfordernis der Genehmigung in Schutzverträgen betreffend das Urheberrecht zwischen Rußland und den fremden Staaten vereinbart worden ist."

Derartige Verträge dürfen keinesfalls den Angehörigen fremder Staaten weitere Rechte zubilligen, als den russischen Untertanen durch den Artikel 33 des vorliegenden Gesetzes gewährt werden. Innerhalb der angegebenen Grenzen hat der Ausländer das ausschließliche **Uebersetzungsrecht** an den im Ausland veröffentlichten Werken nur unter der Bedingung, daß die russischen Untertanen in den Vertragsstaaten einen entsprechenden Rechtsschutz genießen. Für nichtrussische Komponisten gilt der Artikel 44, der den Nachdruck eines im Ausland veröffentlichten Musikwerkes unter denselben Voraussetzungen verbietet wie Artikel 32. Gemäß Artikel 48 ist der Schutz des **Aufführungsrechts** an einem musikalischen Werk daran geknüpft, daß jedes Exemplar einen Rechtsvorbehalt aufweist. Danach ist der ausländische Komponist schlechter gestellt als der Bühnenschriftsteller.

Nehmen wir zu den erörterten und wiedergegebenen Bestimmungen noch den Artikel 47 dazu, kraft dessen das Urheberrecht an dramatischen Werken das ausschließliche Aufführungsrecht umfaßt, so stellt sich für den deutschen Bühnenschriftsteller die Rechtslage in Rußland seit dem 20. März 1911 folgendermaßen dar. Ist das dramatische Werk nicht im Druck verbreitet worden, dann ist seine öffentliche Wiedergabe, auch nur in der Form einer bloßen Inhaltsangabe, verboten. (Artikel 27.) Die Tatsache der Aufführung ist unerheblich und vermag an dem eben gesagten nichts zu ändern.

Ist das dramatische Werk aber durch den Druck veröffentlicht worden, dann ist der bloße Nachdruck in Rußland verboten; dagegen ist die Uebersetzung ins Russische oder in eine andere Sprache gestattet. Die Verbreitung einer solchen Uebersetzung ist keine Urheberrechtsverletzung. Ebensowenig die Aufführung des durch den Druck im Auslande veröffentlichten Werkes; dabei ist es gleichgültig, ob diese Aufführung in russischer oder in deutscher Sprache erfolgt. Es fehlt eben in dem russischen Gesetz die positive Bestimmung, die eine derartige Aufführung verbietet; diese Aufführung ist also keine Gesetzesverletzung und folglich gestattet. Unzulässig wäre es, die Aufführung in deutscher Sprache als „Nachdruck" im Sinne des Artikels 32 zu bezeichnen. Eine Aufführung ist kein Nachdruck. Bei analoge Anwendung des Artikels ist nach dem Charakter des Gesetzes ausgeschlossen.

Danach haben die deutschen Bühnenschriftsteller ein erhebliches Interesse daran, daß Rußland recht bald der Berner Konvention beitrete oder aber ein Abkommen mit Deutschland träfe. Bereits im Jahre 1909 hat der Verband der deutschen Bühnenschriftsteller in einer Eingabe das Kaiserlich Auswärtige Amt ersucht, „bei der Kaiserlich-Russischen Regierung auf einen möglichst baldigen Beitritt Rußlands zur Berner Konvention hinzuwirken." Eine solche Erinnerung wäre jetzt wieder durchaus angebracht, zumal Rußland sein in dem Schiffahrts- und Handelsvertrag vom 10. Februar 1894/15. Juli 1904 gegebenes Versprechen nicht gehalten hat, mit Deutschland bis zum Jahre 1909 „in Unterhandlungen über den Abschluß eines Abkommens zum gegenseitigen Schutz der künstlerischen Urheberrechte zu treten." Durch den auch nach dem neuen Gesetze zweifelhaften Beitritt zur Berner Konvention würde Rußland allerdings das dem deutschen Reich gegebene Versprechen erfüllt haben, wenn auch die Verbandsstaaten der Berner Konvention in Sonderabkommen sich weitergehende Rechte einräumen können als die Konvention sie gibt.

Vom Verband Deutscher Bühnenschriftsteller

Jahresbericht.

Die Frage, welche auch in diesem letzten Jahre den Verband am lebhaftesten beschäftigte, war die Schaffung des Normal-Aufführungsvertrages. Der in einer Reihe von Kommissionssitzungen mit den Vertretern des Deutschen Bühnenvereins festgesetzte Entwurf der Aufführungsvertragsregeln und eines Kartellvertrages, nach welchen die beiden Körperschaften ihre Mitglieder verpflichten, künftighin nur noch Verträge nach dem Wortlaut des Normal-Aufführungsvertrages abzuschließen, wurde der außerordentlichen Generalversammlung des Verbandes vom 24. Januar 1911 vorgelegt. Die überwiegende Mehrzahl der Genossen erklärte sich mit dem Entwurf einverstanden. Nur einige wenige Paragraphen erfuhren kleine Aenderungen, Kürzungen und Zusätze. Einem juristischen Bedenken, das sich erhob und dem alten Gedanken, die Genossenschaft in einen Verein umzuwandeln, neue Bedeutung gab, der Frage nämlich, ob die Generalversammlung zuständig sei durch Mehrheitsbeschluß alle Genossen auf einen Vertrag zu verpflichten, der dem einzelnen unter Umständen wirtschaftliche Opfer auferlegt, wurde durch folgenden Antrag von Oskar Blumenthal begegnet: „Die Generalversammlung beschließt, die Aufführungsvertragsregeln und den Kartellvertrag in der Form, die sich am Schlusse der Beratungen ergeben hat, dem eventuell neu zu begründenden „Eingetragenen Verein" Verband Deutscher Bühnenschriftsteller zur Annahme zu empfehlen." Der Antrag wurde angenommen; für die Sache selbst bedeutete dies, daß der eingebrachte Entwurf tatsächlich als von dem Verbande gebilligt und anerkannt zu gelten hatte. So war also auf unserer Seite dem Vertragsabschluß der Boden bereitet. Der deutsche Bühnenverein aber, der in seiner Frühjahrsversammlung den Entwurf beraten wollte, schob die Entscheidung hinaus. In einem Schreiben teilte er dem Vorstande des Verbandes mit, daß die Beschlußfassung einer späteren Generalversammlung vorbehalten bleiben müsse. Darauf

hat der Verband Deutscher Bühnenschriftsteller dem Deutschen Bühnenverein folgendes geantwortet:

Berlin, den 6. Mai 1911.

Sehr geehrte Herren!

Aus Ihrem an Herrn Dr. Blumenthal gerichteten Schreiben erfahren wir, daß der Kartellvertrag und die Aufführungsvertragsregeln aus dem Verhandlungsstoff Ihrer Generalversammlung ausgeschieden werden sollen, und zwar aus Gründen, die eine Vertagung des angestrebten Einigungswerkes auf unbestimmte Zeit nicht ausgeschlossen erscheinen lassen. Hierzu haben wir ganz ergebenst zu erwidern, daß wir nur dann auf eine sofortige Beschlußfassung über den vereinbarten Normalvertrag, der uns ja mindestens ebensoviel Opfer auferlegte, als er uns Vorteile versprach, Wert legen konnten, wenn das Bewußtsein der Notwendigkeit, dem bisherigen regellosen Zustand so schleunig wie möglich ein Ende zu machen, auch Ihrerseits über jede andere Rücksicht gestellt worden wäre. Wir sind daher durchaus bereit, die Erledigung dieser Angelegenheit gemeinsam mit Ihnen zu vertagen, bitten aber zur Kenntnis zu nehmen, daß nunmehr auch der zustimmende Beschluß unserer Generalversammlung vom 24. Januar d. J. keine bindende Kraft mehr besitzt. Denn dieser Beschluß ist unter der Voraussetzung gefaßt worden, daß der Kartellvertrag zwischen beiden Körperschaften auf die Dauer von drei Jahren am 1. Juli abgeschlossen wird.

Mit vorzüglicher Hochachtung ergebenst

Der Vorstand
des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller

(gez.)

Max Dreyer. Ludwig Fulda.

Es wird also weiterer gemeinschaftlicher Arbeit bedürfen, das Begonnene fortzusetzen und zu vollenden. So viel ist gewiß, daß die Bühnenschriftsteller in der Regellosigkeit der jetzt bestehenden Verhältnisse nicht schlechter fahren als die Bühnenleiter.

In dieser außerordentlichen Generalversammlung lag der Keim zu der besonderen Aufgabe der ordentlichen Generalversammlung, die am 30. März 1911 tagte. Außer den Neuwahlen hatte sie die vom Vorstande vorgeschlagene Umwandelung des Verbandes aus einer Genossenschaft in einen Verein zu vollziehen. Schon auf der außerordentlichen General-

versammlung war die Tatsache betont worden, daß bei der Gründung des Verbandes die Form der Genossenschaft nur gewählt war, um dem Verbande die Möglichkeit eines eigenen Geschäftsbetriebes offen zu halten. Nachdem aber die geschäftlichen Bestrebungen des Verbandes in der Vertriebstelle als eigener Gesellschaft sich kristallisiert haben, bestehe keine Notwendigkeit mehr, diese Organisation beizubehalten. Jetzt sei es an der Zeit, die Vorzüge der beweglichen Form des Vereins vor der schwerfälligen der Genossenschaft dem Verband zugute kommen zu lassen. Von diesen Gesichtspunkten aus entschied sich die Versammlung einstimmig für die beantragte Umgestaltung. Im einzelnen wurden folgende Beschlüsse gefaßt:

1. Der Vorstand wird beauftragt, einen Verein mit dem Namen „Verband Deutscher Bühnenschriftsteller" zu gründen, als dessen Mitglieder die heut erschienenen Genossen sich melden, sämtliche Verbandsgenossen unter Einsendung der zu entwerfenden Satzungen zum Beitritt aufzufordern und die Eintragung herbeizuführen.

2. Der Verband Deutscher Bühnenschriftsteller zur Organisation des Bühnenbetriebes, eingetragene Genossenschaft m. b. H. wird aufgelöst.

3. Die Vorsitzenden werden zu Liquidatoren ernannt.

4. Die Generalversammlung beauftragt und ermächtigt die Liquidatoren das Vermögen der Genossen auf den neu zu gründenden Verein „Verband Deutscher Bühnenschriftsteller E. V." zu übertragen, desgleichen die Firma.

Die Eintragung des neuen Vereins und die Liquidation der Genossenschaft sind inzwischen vom Gericht veranlaßt. Sämtliche Genossen, bis auf 6, sind dem neuen Verein als Mitglieder beigetreten, und von diesen sechs hat sich dieser und jener nur aus angeborener Schweigsamkeit bisher nicht bekannt.

Die Neuwahlen, die diesen Beschlüssen vorausgingen, ergaben gegen das Vorjahr insofern eine Aenderung, als Dr. Walter Bloem infolge seiner Uebersiedelung nach Stuttgart als Dramaturg des Königlichen Hoftheaters sein Amt als Aufsichtsratsmitglied und Syndikus des Verbandes niederlegte. Auf einstimmigen Beschluß der Generalversammlung wurde an ihn ein Dankestelegramm für seine großen Verdienste um den Verband gerichtet. Da Dr. Artur Dinter durch sein Amt als Direktor der Vertriebsstelle vollauf in Anspruch genommen ist, konnte er die Wiederwahl zum Schriftführer nicht annehmen. An seine Stelle wurde der bisherige stellvertretende Schriftführer Hans Brennert gewählt. Dr. Dinter verbleibt als Beisitzer im Vorstande. Zum

Verbandssyndikus wurde der bisherige Verbandsanwalt Dr. Wenzel Goldbaum gewählt. Gleichzeitig übernahm er das Amt des stellvertretenden Schriftführers. Auf Antrag Dreyers wurde die Neuwahl der beiden Vorsitzenden nicht durch Akklamation, sondern durch geheime Zettelwahl vorgenommen. Nach diesem Verfahren wurden Dr. Max Dreyer und Dr. Ludwig Fulda einstimmig zu Vorsitzenden gewählt.

Demnach setzt sich der Vorstand für das neue Geschäftsjahr so zusammen:

Vorstand.

Vorsitzende:

Dr. Max Dreyer — Dr. Ludwig Fulda.

Geschäftsführender Ausschuß:

Schriftführer:	Hans Brennert
Stellvertr. Schriftführer:	Dr. Wenzel Goldbaum
Kassenwart:	Dr. Jon Lehmann
Stellvertr. Kassenwart:	Richard Schott.

Beisitzer:

Dr. Artur Dinter	Rudolf Herzog
Georg Engel	Dr. Heinrich Lilienfein
Otto Ernst	Dr. Rudolf Lothar
Dr. Richard Fellinger	Richard Wilde
Dr. Ludwig Ganghofer	Fedor von Zobeltitz.
Dr. Max Halbe	

Aufsichtsrat:

Dr. Oscar Blumenthal	Hermann Sudermann
Dr. Gerhart Hauptmann	Dr. Adolf Wilbrandt.

Adolf Wilbrandt — er ist nicht lange mehr in unserm Bunde geblieben. Der Frühling schon hat ihn uns genommen. Immer gedenken wir seiner in Herzlichkeit und in Treue, der selbst so herzlich war und so treu. Mit welch freudiger Kraft hat er unserem Bundesgedanken sich ergeben, wie frisch, wie unbekümmert und selbstverständlich öffnete er der Vertriebsstelle seine reiche Hand. Seine Art hat uns geleuchtet, nie wird er in unserm Hause vergessen werden.

Ein großartiger Aufschwung war dieser unserer Vertriebstelle beschieden. Ueber ihre Entwicklung wird an besonderer Stelle Aufschluß gegeben. Sie ist auf dem Wege zu der Macht, die von den Gründern des Verbandes erstrebt wurde und die allein in unsern Bühnenvertriebsverhältnissen den notwendigen Wandel heraufführen kann. Es gibt jetzt kaum mehr ein Verbandsmitglied, das an diesen ihren Beruf nicht glaubt; selbst die Zögerndsten und Mißtrauischsten werden immer mehr für sie gewonnen. Jeder fühlt, daß sie das eigentliche Lebenszentrum des Verbandes ist. Sie wird bleiben und ihre Sendung erfüllen.

Eine gemeinsame Pflicht trat an die Vertriebstelle und den Verband in der Verleihung des von Herrn Leopold Hirschfeld gestifteten Verbandspreises heran, mit dem in diesem Jahre zum ersten Male ein von der Vertriebsstelle geführtes Bühnenwerk zu krönen war. Als Preisrichter waren vom Verbande gestellt: Ludwig Fulda, Oskar Blumenthal, Axel Delmar, Walter Harlan, Josefa Metz. Die Preisrichter hatten eine nicht leichte Aufgabe. Etwa 30 Bühnenwerke bewarben sich um den Preis. Aus dem Kampf ging als Sieger Eberhard König mit seinem mythologischen Schelmenspiel „Alkestis“ hervor. Das Werk wird in diesem Winter am Lessingtheater in Berlin seine Uraufführung erleben.

Auch sonst gab es im Verbande Arbeit genug. Da war zunächst eine friedliche Erbschaft der kriegerischen Vorjahre zu regulieren: das für den Rechtsstreit zwischen dem Verbande und dem Berliner Theater wegen des Lothar Schmidt'schen Stückes „Nur ein Traum“ eingesetzte Schiedsgericht mußte in Tätigkeit treten. Das war nicht so einfach. Eine Einigung über den Obmann konnte zwischen den Schiedsrichtern nicht herbeigeführt werden. Nach der Anweisung des Schiedsvertrages mußte deshalb der Vorstand der Berliner Anwaltskammer um Bestellung des Obmanns ersucht werden. Bestellt wurde der Rechtsanwalt, Herr Dr. Bruno Marwitz. Die Verhandlungen sind jetzt im Gange.

Solche Rechtsstreitigkeiten führen uns, wenn auch auf Umwegen, in die Nähe des Reichstheatergesetzes, zu dem die Vorarbeiten und Vorberatungen eröffnet sind. Der Verband hat an das Reichsamt des Innern eine Denkschrift und eine Eingabe gerichtet, um sich die Mitwirkung an diesen Vorarbeiten zu sichern. Als Vertreter des Verbandes werden an den für den 14. Dezember anberaumten Beratungen im Reichsamt des Innern Dr. Oscar Blumenthal, Dr. Ludwig Fulda, Dr. Jon Lehmann und Hermann Sudermann teilnehmen, denen unser Syndikus Dr. Wenzel Goldbaum zur Seite stehen wird. Es

unterliegt keiner Frage, daß die berechtigten Wünsche der Bühnenschriftsteller beachtet werden müssen, soll ein solches Reichstheatergesetz überhaupt Anspruch auf Vollständigkeit haben.

Aber der Verband hat seine Blicke auf das Reich nicht beschränkt: Kartelle und Bündnisse mit verwandten Körperschaften des Auslandes werden angebahnt. Mit der „Union", der uns nächsten österreichischen Autorengenossenschaft sind durch Ludwig Fulda mündliche Verhandlungen gepflogen worden, die einen Zusammenschluß schon für die nächste Zeit verheißen.

So ist der Verband gewachsen an Bedeutung nach außen wie an innerer Kraft.

Die Vertriebsstelle

von Dr. Artur Dinter, Direktor der Vertriebsstelle.

Die Entwickelung der Vertriebsstelle wird durch nachfolgende Statistik veranschaulicht:

Tantiemenumsatz.

Geschäftsjahr (1. Juli bis 30. Juni)	Tantiemenumsatz
I. 1908/09	3 034,18 Mk.
II. 1909/10	28 043,64 „
III. 1910/11	246 143,62 „
IV. 1911/12 1. Juli bis 31. Oktober 1911	147 926,06 „
bis 31. Oktober 1911	425 147,50 M.

Die monatliche Durchschnittsziffer des Tantiemenumsatzes betrug für die letzten 12 Monate (1. November 1910 bis 31. Oktober 1911) Mk. 30 989,20.

Der Monatsumsatz erreichte im September 1911 mit Mk. 44 363,32 die bisherige Höchstziffer.

Aufführungsverträge.

Geschäftsjahr	Aufführungsverträge (Nicht eingerechnet die Auslandsverträge)
I. 1908/09	32
II. 1909/10	157
III. 1910/11	1323
IV. 1911/12 1. Juli bis 31. Oktober 1911	703
bis 31. Oktober 1911	2215

Die in dem abgelaufenen Geschäftsjahr erreichte hohe Ziffer der Aufführungsverträge ist, abgesehen von der Zugkraft einzelner unserm Vertriebe angehörenden Werke, unserer Propaganda-Kartothek zu verdanken. Das Prinzip dieser Kartothek macht es unmöglich, daß irgend ein Werk oder irgend ein für das betreffende Werk in Betracht kommendes Theater bei der Propaganda unberücksichtigt bleibt. Die vielen Umstände, von denen der Erfolg der Propaganda abhängt, sind in der Kartothek in ein übersichtliches System gebracht, so daß einem jeden Theater nicht schematische, sondern seine besonderen Verhältnisse berücksichtigende Offerten gemacht werden. In regelmäßigen, den Eigentümlichkeiten der Theater Rechnung tragenden Zeitabschnitten werden die Offerten in angemessener Variation wiederholt, bis sämtliche für das betreffende Werk in Betracht kommenden Bühnen oder Tourneedirektionen sich annehmend oder ablehnend geäußert haben. Ich glaube aussprechen zu dürfen, daß kein zweiter Bühnenverlag über eine so wohlorganisierte und so energisch durchgeführte Propaganda wie unsere Vertriebsstelle verfügt.

Prozesse.

Gegen kontraktbrüchige und zahlungssäumige Theaterleiter hat die Vertriebsstelle im abgelaufenen Geschäftsjahr unter dem Rechtsbeistand unseres Verbandssyndikus, Dr. Wenzel Goldbaum, dreizehn Prozesse geführt und gewonnen. In drei Prozessen schwebt noch das Verfahren. Vor der Gerichtsentscheidung wurden zwei Prozesse durch Erfüllung der kontraktlichen Verpflichtungen nach Einleitung des Prozesses erledigt.

Im 1. Quartal des laufenden Geschäftsjahrs wurden sechs Prozesse geführt und gewonnen. In zwei Fällen schwebt noch das Verfahren.

Ein Prozeß, den der Bühnenverlag Felix Bloch Erben gegen die Vertriebsstelle anstrengte, wurde von uns gewonnen und der Gegner kostenpflichtig abgewiesen. Gegen das Urteil der ersten Instanz hat er innerhalb der gesetzlich zulässigen Frist Berufung nicht eingelegt.

Vertriebswerke.

Das Angebot von Bühnenwerken hat am 1. Oktober d. J. die Ziffer Tausend bereits überschritten. Hiervon wurden bisher insgesamt jedoch nur 168 Werke zum Vertriebe angenommen. Diese Annahmeziffer entspricht immer noch dem viel zu großen Satze

von zirka 15 pCt. Sie findet ihre Erklärung darin, daß im ersten Geschäftsjahre fast jedes Werk angenommen wurde. Wir nehmen heute höchstens noch 2 bis 3 pCt. der von Anfängern angebotenen Werke in Vertrieb, da ein unglaubliches Dilettantentum sich in unserm Berufe breit macht.

Zu obigen 168 Werken kommen noch 97 Werke hinzu, die aus andern Bühnenverlagen in den unsern übergingen. Es sind dies Werke von Anton Ohorn und Heinrich Stümke (Tolstoi und Tschechow), sowie sämtliche Werke von Ludwig Ganghofer, Paul Lindau und Adolf Wilbrandt. Vier Werke von Richard Fellinger hat uns die Anstalt für Aufführungsrecht kommissionsweise überlassen. Alle diese Werke eingerechnet haben wir bis zum 1. Oktober d. J. 288 Bühnenwerke in Vertrieb genommen. Diese Werke verteilen sich auf 163 Autoren. Unter ihnen sind 12 Komponisten.

Die Vertriebsstelle und die Agenturen.

Die Agenturen sind uns heute nicht mehr durch ihre Organisation, wohl aber noch durch ihre Kapitalkraft überlegen. Aber auch diese werden wir niederringen, da unter unseren Berufsgenossen das Bestreben, den gegenwärtigen Zwischenhandel auszuschalten, immer mehr Anhänger findet, wie das machtvolle Emporblühen unserer Vertriebsstelle beweist. Die Gesellschafterversammlung der Vertriebsstelle hat einstimmig beschlossen, den diesjährigen Reingewinn nicht zu verteilen, sondern zu Vorschußzwecken der Vertriebsstelle als Aktivum zur Verfügung zu stellen. Heute bereits hat unser Vorschußfonds die Höhe von 50 000 Mk. überschritten und wird im Laufe dieses Jahres voraussichtlich die Höhe von 100 000 Mk. erreichen. Er wird unbegrenzt sein, sobald wir das Vertriebsmonopol in Händen haben. Alsdann brauchen unsere Berufsgenossen Vorschüsse nicht mehr von ihren Verlegern sich zu erbitten, sondern können sie statutenmäßig von der Gesamtheit ihrer Kollegen fordern. Die geringen persönlichen Opfer, die der Einzelne durch Beitritt zu unserem Verbande zu bringen hat, sind verschwindend, im Vergleich zu den Vorteilen, die eine fest geschlossene Berufs-Organisation mit sich bringt, die nicht nur platonische, sondern praktische, wirtschaftliche Ziele verfolgt.

Da unsere Verleger von unserem Gelde Millionäre geworden sind, werden wir uns wohl selber ernähren können, wenn wir die Vertriebsprovision rationell verwenden, anstatt sie in den Taschen der Verleger unkontrollierbar verschwinden zu lassen. Der Tantie-

menumsatz allein der Berliner Firmen ist mit jährlich drei Millionen Mark nicht überschätzt. Die entsprechende Provision von 300 000 Mk. kann alljährlich auf die Autoren als Dividende verteilt werden, sobald sie sämtlich ihre Werke der Vertriebsstelle anvertrauen. Heute aber noch wandern diese ungeheuren Summen in die Taschen der Agenten und helfen die Widerstände vermehren, mit denen wir beruflich zu ringen haben. Ganz abgesehen von den Summen, die uns dadurch entgehen, daß die Agenturen keine ausreichende Kontrolle des Abrechnungsgeschäftes bieten. Eine systematische, nur durch allabendliche Feststellung der Kasseneinnahmen zu ermöglichende Kontrolle, wie sie in Frankreich, Italien und Spanien bereits eingeführt ist, wird erst dann auch in Deutschland zu erzielen sein, wenn der Verband über das ausschließliche Vertriebsmonopol verfügt, so wie die Autorenverbände der genannten Länder über das Inkasso-Monopol verfügen.

Den deutschen Bühnenschriftstellern gehen über diesen Punkt doch allmählich die Augen auf.

Es ist bezeichnend, daß die Bühnenverleger bei Gründung des Verbandes sich weigerten, das Abrechnungsgeschäft unter unsere Kontrolle zu bringen. Wie notwendig das aber ist, geht aus dem vor drei Jahren erfolgten Zusammenbruch einer der größten Berliner Vertriebsfirmen hervor. Es ergab sich, daß ca. eine halbe Million Tantiemen an uns nicht zur Verrechnung gelangt waren!

Die direkte Folge jener Weigerung und des Zusammenbruches jener Firma war die Gründung unserer Vertriebsstelle. Die Vertriebsstelle begnügt sich mit einer Höchst-Provision von 10 pCt. für das Inland und 20 pCt. für das Ausland. Sie hält sich grundsätzlich von jedem Spekulationsgeschäft fern und gewährt ihren Autoren Vorschüsse ohne sie zu verpflichten, einen Teil des Tantiemenertrages gegen eine Pauschalsumme dem Verlage zu überlassen. Die Mehrzahl der Vertriebsagenturen hingegen sieht in einem Bühnenwerk nur eine Ware, die sie zu ihren Privatzwecken ausbeuten kann

Wie hohe Zeit es war, den Vertrieb unserer Werke in eigene Regie zu nehmen, geht auch aus der Tatsache hervor, daß die Vertrustung des gesamten Theaterbetriebes durch die Agenturen immer mehr um sich greift. Die Agenturen haben es mit Hilfe des aus unseren Werken verdienten Geldes verstanden, eine große Anzahl bedeutender Theater in Berlin und in der Provinz in direkte pekuniäre Abhängigkeit von sich zu bringen. Sie beherrschen den Spielplan dieser Bühnen und dulden es nicht, daß irgend ein Werk, das ihnen nicht genehm ist, das heißt, das nicht

ihrem Verlage angehört, auf diesen Theatern zur Darstellung kommt. Diese Zustände bedeuten eine Vergewaltigung von Bühnenschriftstellern, Theaterdirektoren und Publikum, gegen die auch das Gesetz bis heute machtlos ist. Erst wenn wir das Vertriebsmonopol in Händen haben, wird es möglich sein, den gesamten Theaterbetrieb wieder in die Bahnen zu lenken, die unseres Berufes und der Bedeutung unserer Kunst für das Geistesleben der Nation würdig sind.

Es steht zu erwarten, daß die von dem Verbande Deutscher Bühnenschriftsteller und dem Deutschen Bühnenverein gemeinsam auszuarbeitenden Grundsätze zur Regelung des Theaterbetriebes zu diesem Ziele führen werden.

Die neuen Satzungen des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller

eingetragenen Vereins.

---

§ 1.

Der Verein führt den Namen „Verband Deutscher Bühnenschirftsteller", nach erfolgter Eintragung mit dem Zusatz „eingetragener Verein." Er hat keinen wirtschaftlichen Betrieb und soll in das Vereinsregister eingetragen werden.

§ 2.

Sitz des Vereins ist Berlin.

§ 3.

Zweck des Vereins ist die Wahrung und Förderung der Standes- und Berufsinteressen der Mitglieder, insbesondere die Organisation des Geschäftsverkehrs mit den Verlegern und Bühnen sowie die Schaffung eines ausreichenden Rechtsschutzes.

§ 4.

Mitglieder des Vereins können nur solche Schriftsteller und Schriftstellerinnen werden,

1. die in deutscher Sprache für die Bühne schreiben oder
2. deren in nicht deutscher Sprache geschriebene Bühnenwerke ins Deutsche übertragen und auf deutschen Bühnen aufgeführt worden sind, oder
3. die fremdländische Bühnenwerke ins Deutsche übertragen.

In allen drei Fällen ist weitere Voraussetzung, daß der Aufnahmewillige wenigstens ein abendfüllendes Bühnenwerk oder insgesamt drei Akte an einem öffentlichen Theater (mit Ausschluß der Liebhaberbühnen) in einer Stadt von mehr als 200 000 Einwohnern wenigstens drei Mal zur Aufführung gebracht hat. Bei

Stücken mit mehreren Mitarbeitern sowie bei Uebersetzungen und Textbüchern zählen Stück und Akt halb.

Von den Bedingungen des vorhergehenden Absatzes kann durch einstimmigen Beschluß der Aufnahmekommission im einzelnen Fall abgesehen werden. Ebenso können durch einstimmigen Beschluß der Aufnahmekommission Bühnenkomponisten Mitglieder des Vereins werden.

§ 5.

Zur Aufnahme ist erforderlich:

1. die Unterzeichnung des durch die Geschäftsordnung vorgeschriebenen Aufnahmeantrags,
2. die Unterstützung dieses Antrags durch zwei Mitglieder,
3. der nach § 4 erforderliche Nachweis,
4. die Entrichtung eines Eintrittsgeldes von 20 Mk.

In besonderen Fällen ist der Vorstand berechtigt, eine Befreiung von der Zahlung des Eintrittsgeldes zu gewähren.

§ 6.

Nach Eingang des Antrags hat die Aufnahmekommission die Gutachten der vom Antragsteller genannten Mitglieder einzuholen und binnen 4 Wochen einen Beschluß herbeizuführen. Sie besteht aus einem der beiden Vorsitzenden, dem Schriftführer oder seinem Stellvertreter, zweien der übrigen Mitglieder des geschäftsführenden Ausschusses, einem Mitglied des Aufsichtsrats und dem Direktor der Vertriebsstelle, falls er Vereinsmitglied ist. Die Wahlen zur Aufnahmekommission erfolgen durch die ordentliche Mitgliederversammlung. Bei Stimmengleichheit hat die Stimme des Vorsitzenden zu entscheiden. Die Aufnahmekommission ist beschlußfähig bei Stimmenabgabe dreier Mitglieder.

§ 7.

Der Antragsteller wird ohne Angabe von Gründen vom Schriftführer beschieden. Gegen die Abweisung hat er binnen einer Ausschlußfrist von 14 Tagen nach Empfang des Bescheides durch Einschreibebrief die Berufung bei der nächsten ordentlichen Mitgliederversammlung.

§ 8.

Die Mitglieder haben:

1. Sitz und Stimme in der Mitgliederversammlung,
2. Anspruch auf Erteilung von Rat und Auskunft, Begutachtung, Rechtsschutz in Fragen des Urheber-, Verlags- und Aufführungsrechts nach Maßgabe der Geschäftsordnung,
3. Anspruch auf schiedsgerichtliche Entscheidung in Angelegen-

heiten, die mit den Zwecken des Vereins im Zusammenhange stehen; desgleichen auf Benennung von Schiedsrichtern.

§ 9.

Die Mitglieder sind verpflichtet:

1. die Bestrebungen des Vereins zu unterstützen,
2. in ihren Aufführungsverträgen den durch Kartellverträge des Vereins auferlegten Verpflichtungen nachzukommen,
3. den durch die ordentliche Mitgliederversammlung festgesetzten Jahresbeitrag zu leisten; in besonderen Fällen ist der Vorstand berechtigt, eine Befreiung von der Zahlung des Jahresbeitrags zu gewähren.

§ 10.

Die Mitgliedschaft erlischt:

1. durch Tod,
2. durch halbjährige Kündigung zum Schluß des Kalenderjahres vermittels eingeschriebenen Briefes,
3. durch Ausschluß, der erfolgen kann,
   a. wenn ein Mitglied den Vorschriften der Satzung zuwiderhandelt oder die Zwecke des Vereins gefährdet,
   b. wenn das Mitglied sich ehrenrühriger Handlungen schuldig macht.

Der Ausschuß erfolgt durch einstimmigen Beschluß des Vorstandes, des geschäftsführenden Ausschusses und des Aufsichtsrats. Gegen den Ausschluß kann das Mitglied 4 Wochen nach erfolgter Zustellung des Beschlusses mittels eingeschriebenen Briefes Berufung bei der nächsten ordentlichen Mitgliederversammlung einlegen.

§ 11.

In den Fällen des § 10 3. 2. 3. verliert das Mitglied jedes Anrecht an das Vereinsvermögen, hat dagegen rückständige Leistungen zu bewirken.

§ 12.

Der Vorstand besteht aus zwei Mitgliedern, die von der ordentlichen Mitgliederversammlung alljährlich bis zur nächsten ordentlichen Mitgliederversammlung gewählt werden.

Die Willenserklärungen des Vorstandes erfolgen durch beide Vorstandsmitglieder. Die Zeichnung geschieht so, daß die Zeichnenden zu dem Vereinsnamen ihre Unterschrift setzen.

§ 13.

Dem Verein gegenüber ist der Vorstand verpflichtet, seine Beschlüsse nur in Uebereinstimmung mit dem geschäftsführenden Aus-

schuß und dem Aufsichtsrat in gemeinschaftlichen Sitzungen zu fassen.

§ 14.

Der geschäftsführende Ausschuß besteht aus 11 Mitgliedern, die von der ordentlichen Mitgliederversammlung für die Dauer des Geschäftsjahres gewählt werden, nämlich:

1. dem Schriftführer,
2. seinem Stellvertreter,
3. dem Schatzmeister,
4. seinem Stellvertreter,
5. 7 Beisitzern.

Die Vertreter der Aemter 1—4 können durch Beschluß des Vorstandes und des geschäftsführenden Ausschusses mit Amtsdauer bis zur nächsten ordentlichen Mitgliederversammlung aus der Zahl der Beisitzer ergänzt werden, ohne daß deshalb eine Nachwahl von Beisitzern erforderlich würde. Unter allen Umständen muß zu diesen 11 Mitgliedern der Direktor der Vertriebsstelle gehören, falls er Vereinsmitglied ist.

§ 15.

Beide Vorstandsmitglieder oder wenigstens vier Mitglieder des geschäftsführenden Ausschusses, darunter Schriftführer und Kassierer, müssen mit Rücksicht auf den Geschäftsgang in Berlin oder seinen Vororten wohnhaft sein.

§ 16.

Der Verein hat einen Aufsichtsrat. Der Aufsichtsrat besteht aus mindestens drei, aus der Zahl der Mitglieder von der ordentlichen Mitgliederversammlung bis zur nächsten ordentlichen Mitgliederversammlung zu wählenden Mitgliedern. Der Aufsichtsrat ist beschlußfähig, wenn drei Mitglieder versammelt sind. Die Aufsichtsratsmitglieder haben Sitz und Stimme in den gemeinschaftlichen Sitzungen.

§ 17.

Die gemeinschaftlichen Sitzungen des Vorstandes, des geschäftsführenden Ausschusses und des Aufsichtsrats sind durch den Vorstand schriftlich unter Angabe der Tagesordnung einzuberufen. In der Sitzung zählen nur die Stimmen der erschienenen Mitglieder des Vorstandes, des geschäftsführenden Ausschusses und des Aufsichtsrats. Die Abstimmung erfolgt mündlich durch einfache Stimmenmehrheit. Bei Stimmengleichheit entscheidet die Stimme des Versammlungsleiters. Ist kein Vorstandsmitglied zur Stelle, so wählen die anwesenden Mitglieder des geschäftsführenden Aus-

schusses und des Aufsichtsrats aus ihrer Mitte den Vorsitzenden für die Sitzung.

§ 18.

Die Mitglieder des Vorstandes, des geschäftsführenden Ausschusses und des Aufsichtsrates werden von der alljährlichen ordentlichen Mitgliederversammlung durch geheime Zettelwahl, an deren Stelle mangels Widerspruch Akklamation treten kann, aus der Zahl derjenigen Mitglieder gewählt, die im deutschen Reich ansässig und über 25 Jahre alt sind.

§ 19.

Die ordentliche Mitgliederversammlung findet alljährlich einmal statt, und zwar in den letzten drei Monaten des Geschäftsjahres in Berlin. Sie wird vom Vorstande durch Schreiben an sämtliche Mitglieder unter Mitteilung der Tagesordnung einberufen. Als erste ordentliche Mitgliederversammlung gilt die Versammlung, in welcher der Verein errichtet worden ist.

§ 20.

Zur Berufung außerordentlicher Mitgliederversammlungen sind der Vorstand, der geschäftsführende Ausschuß und der Aufsichtsrat berechtigt, und zwar ein jedes dieser Organe selbständig und unabhängig von der Mitwirkung der anderen. Der Vorstand ist zur Einberufung *verpflichtet*, wenn ein Zehntel der Gesamtzahl der derzeitigen Mitglieder die Berufung unter Angabe des Zwecks und der Gründe in einer von sämtlichen Antragstellern unterzeichneten Eingabe verlangt. Die Berufung außerordentlicher Mitgliederversammlungen hat in jedem Falle nach Berlin zu erfolgen, und zwar in der in § 10 vorgesehenen Form. Die Tagesordnung wird von dem einberufenden Organ festgesetzt. Die Einberufung ist von zwei Mitgliedern des einberufenden Organs mit Angabe des Namens des Vereins und des betreffenden Organs zu unterzeichnen.

§ 21.

In gleicher Weise und Form wie in §§ 19 und 20 ist eine Zahl von mindestens einem Zehntel der Mitglieder berechtigt zu verlangen, daß Gegenstände zur Beschlußfassung auf die Tagesordnung einer Mitgliederversammlung gesetzt werden.

§ 22.

Die Berufung der Mitgliederversammlung muß in der vorstehend bestimmten Weise mit einer Frist von mindestens einer Woche erfolgen.

§ 23.

Den Vorsitz in der Mitgliederversammlung führt ein Mitglied des Vorstandes, im Falle der faktischen oder rechtlichen Behinderung beider das dem Lebensalter nach älteste Mitglied des Aufsichtsrats oder des geschäftsführenden Ausschusses.

§ 24.

Das Protokoll der Mitgliederversammlung ist von einem ihrer Vorsitzenden und von dem Protokollführer zu unterschreiben.

§ 25.

Deutsche und ausländische Bühnenschriftsteller, desgleichen Komponisten, von denen wenigstens eine dramatische Arbeit an einem öffentlichen Theater aufgeführt oder angenommen worden ist, werden auf Antrag durch die Aufnahmekommission als Schutzverwandte des Vereins zugelassen.

§ 26.

Schutzverwandte genießen den Schutz des Vereins, sind aber nicht Mitglieder und haben an den Rechten und Pflichten der Mitglieder keinen Anteil. Sie haben an die Vereinskasse einen Jahresbeitrag von 20 Mk. zu zahlen. Auch auf sie findet § 10 Ziff. 2, 3 Anwendung.

§ 27.

Das erste Geschäftsjahr läuft vom 1. April bis zum 31. Dezember 1911.

Verwaltungs-Organe des Verbandes.

Geschäftsstelle: Berlin SW. 11, Königgrätzerstraße 76.
Fernsprecher Amt Kurfürst, 6551.

Vorstand.

Vorsitzende:
Dr. Max Dreyer und Dr. Ludwig Fulda.

Geschäftsführender Ausschuß:

Schriftführer:	Hans Brennert
Stellvertr. Schriftführer:	Dr. Wenzel Goldbaum
Kassenwart:	Dr. Jon Lehmann
Stellvertr. Kassenwart:	Richard Schott.

Beisitzer:

Dr. Artur Dinter	Rudolf Herzog
Georg Engel	Dr. Heinrich Lilienfein
Otto Ernst	Dr. Rudolf Lothar
Dr. Richard Fellinger	Richard Wilde
Dr. Ludwig Ganghofer	Fedor v. Zobeltitz.
Dr. Max Halbe	

Aufsichtsrat.

Dr. Oscar Blumenthal
Dr. Gerhart Hauptmann
Hermann Sudermann.

Syndikat:

Verbandssyndikus: Dr. Wenzel Goldbaum, Rechtsanwalt, Berlin W. 30, Motzstraße 19.

Aufnahmekommiſſion.

Dr. Oscar Blumenthal
Hans Brennert
Dr. Artur Dinter
Dr. Max Dreyer
Georg Engel
Rudolf Herzog.

Vertragskommiſſion.

Dr. Walter Bloem
Dr. Oscar Blumenthal (Obmann)
Dr. Artur Dinter
Dr. Max Dreyer
Dr. Ludwig Fulda
Dr. Rudolf Lothar (zugleich Vertreter der öſterreichiſchen Union)
Hermann Sudermann (zugleich Bevollmächtigter der société des auteurs et compositeurs dramatiques in Paris).

Almanachkommiſſion.

Dr. Walter Bloem
Dr. Oscar Blumenthal (Obmann)
Hans Brennert
Dr. Artur Dinter
Georg Engel
Dr. Rudolf Lothar
Richard Schott
Richard Wilde

Vertriebsſtelle.

G. m. b. H.

Berlin SW. 11, Königgrätzerſtraße 76.
Fernſprecher: Amt Kurfürſt, 6551.
Telegrammadreſſe: Bühnenvertrieb, Berlin

Direktor:
Dr. Artur Dinter.

Aufſichtsrat:
Dr. Max Dreyer. Dr. Jon Lehmann.

Syndikus:
Dr. Wenzel Goldbaum, Rechtsanwalt.

Verzeichnis

der Mitglieder des Verbandes und ihrer zur Aufführung gelangten Bühnenwerke.

Mit autobiographischen Mitteilungen.

Abkürzungen.

BW.: Bühnenwerke. — K.: Komödie. — L.: Lustspiel. — Po.: Posse. — Sch.: Schauspiel. — Schw.: Schwank. — T.: Trauerspiel. — UA.: Uraufführung. Die der Gattungsbezeichnung hinzugefügte Ziffer bedeutet die Zahl der Akte.

A. Verbands-Genossen.

Adler, Leopold, Braunschweig, Hoftheater, (geb. Eibenschütz, Österreich. Zuerst Schauspieler, dann Ober-Regisseur und Dramaturg, jetzt Direktor am Hoftheater Braunschweig. War auch als dram. Lehrer tätig, schrieb dramaturg. Skizzen und Novellen). BW.: „Die Carriere", Sch. 4. UA.: Posen. „Im Bann der Lüge", Sch. 4. UA.: Görlitz. „Das Buch Hiob", nach Hölty, 1. UA.: Dresden, Hoftheater. „Nur drei Worte", L. 1. UA.: Berlin, Wallnertheater. „Das Friedensdenkmal", Dr. 3. UA.: Meiningen. „Drei Siege", 3. Gelangt im November d. J. in Gera zur UA.

Bab, Julius, Berlin-Grunewald, Auerbachstr. 17, Wi. 5042, (geb. Berlin, 11. Dezember 1880. Abiturium am Askanischen Gymnasium zu Berlin 1900. Studium der Philosophie, Nationalökonomie, Literatur und Geschichte in Berlin und Zürich. Verheiratet seit 1904. Dramaturg erst am Lustspielhaus, dann am Hebbel-Theater zu Berlin. Kritische Tätigkeit an verschiedenen Blättern, besonders seit Begründung des Blattes in der „Schaubühne". Dramen sowie dramaturgische Schriften und ein Werk „Bernard Shaw"). BW.: „Der Andere", T. K. UA.: Stuttgart, Hoftheater, 17. Jan. 1907. „Das Blut", Dr. UA.: Stuttgart, Hoftheater, 26. Nov. 1908.

Beyerlein, Franz Adam, Leipzig, König Johannstraße 18, (geb. Meißen, 22. März 1871. Fürstenschule St. Afra-Meißen, dann Freiburg (Br.) und Leipzig Studium der Rechtswissenschaft und Geschichte, 1894 Mitbegründer der Literarischen Gesellschaft in Leipzig, von da ab Schriftsteller). BW.: „Zapfenstreich", Sch. 4. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 29. Okt. 1903. „Der Großknecht", Sch. 3. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 29. Nov. 1905. „Das Wunder des heiligen Terenz", L. 3. UA.: Leipzig, Stadt-Theater, 29. Nov. 1911.

Bierbaum, Frau Otto Julius, München, Römerstraße 4.

Blitz, Paul, Berlin NW. 52, Spenerstr. 30 (geb. Prenzlau, 3. März 1861. Wurde wider Willen in ein Handelshaus gesteckt, verbrachte die besten Jahre der Jugend hinter Ladentischen und trockenen Folianten, bis er sich energisch freimachte, wanderte dann unter fröhlichem Hungern in der Welt umher, unternahm und versuchte alles mögliche, ohne ein Goldkorn zu finden, und hofft noch immer auf den großen Erfolg). BW.: „Eines Scherzes Folgen", L. UA.: Helgoland 1892. „Der wunde Punkt", Schw. UA.: Berlin, Bürgerliches Schauspielhaus, 1894. „Der müde Löwe", Schw. UA.: Dresden, Residenz-Theater, 1897. „Die Männerfrage", L. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 1900. „Verbotene Frucht", L. UA.: Berlin, Residenz-Theater, 1902. „Noblesse oblige", L. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 1903. „Eine Marotte", L. UA.: Leipzig, Schauspielhaus, 1903. „Erste Liebe", L. UA.: München, Kleines Theater, 1906. „Liebesopfer", Sch. UA.: Maria Rehoff-Tournee, 1905. „Schwerenöter", L. UA.: München, Kleines Theater, 1906. „Eine anständige Frau", L. UA.: Berlin, Folies Caprice, 1907. „Jeunesse dorée", L. UA.: Berlin, Folies Caprice, 1907. „Der Goldsucher", L. UA.: Wiesbaden, Residenz-Theater, 1907. „Stille Sieger", Sch. UA.: Elberfeld, Stadttheater, 1908. „Freie Bahn", K. UA.: Magdeburg, Stadttheater, 1909. „Der Afrikander", L. UA.: Stettin, Stadttheater, 1910.

Bloem, Walter, Stuttgart, Werfmershalde 11, F.-A. 10 152, (geb. Elberfeld, 20. Juni 1868. Absolvierte Gymnasium seiner Vaterstadt, studierte Philosophie, Geschichte und Rechtswissenschaft, war Rechtsanwalt in Barmen 1895—1904, lebte seitdem als freier Schriftsteller in Berlin). BW.: „Taub", Sch. UA.: Berlin, Königliches Schauspielhaus 9. 9. 1899. „Heinrich von Plauen", Tr. UA.: Barmen, Stadttheater, 10. 4. 1901. „Schnapphähne", DL. UA.: Berlin, Königliches Schauspielhaus, 19. 9. 1902. „Es werde Recht", Sch. UA.: Köln, Stadttheater, 5. 10. 1903. „Der Jubiläumsbrunnen", Sch. UA.: Berlin, Neues Theater, 18. 9. 1906. „Der neue Wille", Sch. UA.: Berlin, Lustspielhaus, 17. 3. 1907. „Vergeltung", Sch. UA.: Leipzig, Schauspielhaus, 27. 4. 1910. „Heinrich der Löwe", Sch. UA.: Meiningen, Hoftheater, 16. 10. 1910.

Blumenthal, Dr. Oscar, Berlin-Wilmersdorf, W. 15, Kaiser-Allee 20, F.-A. Amt Pfalzburg 5031, (geb. Berlin, 13. März 1852. Studierte 1869—1874 in Berlin und Leipzig Philologie, promovierte 1875 in Rostock und trat schon frühzeitig 1870 als Mitarbeiter der von Dr. Paul Lindau damals redigierten Wochenschrift „Das neue Blatt" in die Journalistik ein. Begründete 1872 „Die Deutsche Dichterhalle", die er bis Oktober 1874 leitete, und sodann 1875 die „Neuen Monatshefte für Dichtkunst und Kritik", von welchen fünf Jahrgänge im Verlag von Georg Stilke erschienen sind. Am Beginn des Jahres 1876 trat er als Feuilletonredakteur und Theaterkritiker in die Redaktion des „Berliner Tageblatt", in welcher er bis zum Jahre 1887 tätig war, erbaute 1888 das Lessing-Theater am Friedrich Karl-Ufer in Berlin, das er am 10. September 1889 eröffnete und bis zum 31. August 1898 geleitet hat). BW.: „Philosophie des Unbewußten", L. 1. UA.: Wien, Hofburg-Theater, 1876. „Paulas Geheimnis", L. 1. UA.: Berlin, Wallner-Theater, 1878. „Wir Abgeordneten", L. 4. UA.: Berlin, Wallner-Theater, 18. Okt. 1879. „Der Teufelsfelsen", Schw. 4. UA.: Wien, Stadttheater, 2. April 1881. „Der Probepfeil", L. 4. UA.:

Berlin, Deutsches Theater, 23. Dezbr. 1883. „Die große Glocke", L. 4. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 10. Okt. 1884. „Ein Tropfen Gift", Schw. 4. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 11. Okt. 1885. „Samt und Seide", L. 4. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 30. Januar 1886. „Der schwarze Schleier", Sch. 4. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 6. November 1886. „Anton Antony", L. 5. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 17. November 1888. „Der Zaungast", L. 4. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 2. November 1889. „Das zweite Gesicht", L. 3. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 18. November 1890. „Heute und gestern", Sch. 4. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 20. Februar 1892. „Gräfin Fritzi", L. 3. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 29. Setember 1895. „Das Einmaleins", L. 3. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 8. Oktober 1896. „Abu Seid", L. 1. UA.: Berlin, Königliches Schauspielhaus, 4. September 1896. „Die Fee Caprice", L. 3. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 2. Dezember 1901. „Der tote Löwe", Dr. 4. UA.: Hamburg, Deutsches Schauspielhaus", 12. Oktober 1904. „Wann wir altern", L. 1. UA.: Berlin, Königliches Schauspielhaus, 9. September 1905. „Der Schwur der Treue", L. 3. UA.: Berlin, Königliches Schauspielhaus, 23. September 1905. „Das Glashaus", L. 3. UA.: Berlin, Königliches Schauspielhaus, 18. Oktober 1906. „Zwischen Ja und Nein", K. 3. UA.: Berlin, Neues Schauspielhaus, 23. Dezember 1907. „Der schlechte Ruf", L. 1. UA.: Meiningen, Hoftheater, 24. November 1909. — Mit Carl Hartmann-Plön: „Operationen", L. 4. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 1878. — Mit Otto Girndt: „Um ein Nichts", L. 4. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 1881. — Mit Ernst Pasqué: „Frau Venus", Mod. März. 3. UA.: Berlin, Victoria-Theater, 1883. — Mit Gustav Kadelburg: „Die Großstadtluft", L. 4. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 23. September 1891. „Die Orientreise", Schw. 3. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 29. September 1892. „Mauerblümchen", L. 3. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 5. Oktober 1893. „Zwei Wappen", L. 3. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 17. September 1894. „Hans Huckebein", Schw. 3. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 16. Oktober 1897. „Im weißen Rößl", L. 3. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 30. Dezember 1897. „Auf der Sonnenseite", L. 3. UA.: Berlin, Königliches Schauspielhaus, 8. Oktober 1898. „Als ich wiederkam", L. 3. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 30. September 1899. „Die strengen Herren", Schw. 4. UA.: Berlin, Berliner Theater, 6. September 1900. „Das Theaterdorf", L. 3. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 21. September 1902. „Der blinde Passagier", L. 3. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 25. Dezember 1902. „Der letzte Funke", L. 3. UA.: Berlin, Königliches Schauspielhaus, 12. September 1907. „Die Tür ins Freie", L. 3. UA.: Berlin, Lustspielhaus, 16. Oktober 1908. — Mit Max Bernstein: „Mathias Gollinger", L. 4. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 28. Dezember 1898. — Mit Rudolf Lothar: „Die drei Grazien", L. 3. UA.: Wien, Hofburg-Theater, 1910. — Bearb.: „Betrogene Betrüger", L. 4, n. Balzac. „Der Klub", L. 3, n. Gondinet. „Cyprienne", L. 3, n. Victorien Sardou. „Falsche Heilige", Schw. 4, n. Pinero. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 29. August 1891. „Juliette", n. Octave Feuillet. „Niobe", L. 3, n. Harry u. W. Paulton. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 25. März 1894. „Verwehte Spuren", L. 3, n. Victorien Sardou. UA.: Berlin, Lustspielhaus.

Blüthgen, Frau Clara (Pf. C. Eysell-Kilburger), im Winter: Berlin W. 50, Achenbachstr. 2, im Sommer: Freienwalde a. O., Villa Blüthgen, (geb. in Halberstadt. Zuerst zur Malerin ausgebildet, dann Malerin und Schriftstellerin nebeneinander, zuletzt sich für die Schrift-

ſtellerei entſchieden. Romane, Novellen, Eſſays, Gedichte. Seit 1898 verheiratet mit Victor Blüthgen). BW.: „Wenn die Flocken fallen", 1. UA.: 15. 3. 1902, Hamburg, Thalia-Theater. „Heimkehr", Dr. 2. UA.: Schweidnitz, Stadttheater, 6. 1. 1910. „Am Tage der goldenen Hochzeit", 1. UA.: Schweidnitz, Stadttheater, 6. 1. 1910. „Die große Neugier", Sch. 4. UA.: Freienwalde, Kurtheater, 31. 8. 1911.

Brennert, Hans, Berlin W.-Friedenau, Sponholzſtr. 11, F.-A. Wilmersdorf 6986, (geb. 24. Juni 1870. Studierte Philoſophie, Literatur und Nationalökonomie in Berlin. Seit 1896 Magiſtratsſekretär in Berlin). BW.: „Die Aſphaltblume", L. 3. UA.: Hamburg, Thaliatheater, 24. 1. 01. „Die Haſenpfote", Tr.-K. 1. UA.: Berlin, Sezeſſionsbühne, 6. 6. 01. „Die indiſche Amme", K. 1. UA.: Hamburg, Thaliatheater, 4. 9. 01. „Der Wackelſtein", K. 1. UA.: Berlin, Sezeſſionsbühne, 15. 9. 01. „Der Kaiſerjäger" (mit Hans Oſtwald), K. 3. UA.: Berlin, Berliner Theater, 25. 2. 05. „Die Liebesfeſtung", O. 3 (mit Erich Urban). UA.: Berlin, Theater des Weſtens, 16. 3. 1905. „Der Flieger" (mit Jon Lehmann), Po. 3. UA.: Berlin, Neues Schauſpielhaus, 4. 5. 10. „Monſieur Bonaparte", Kom. Op. 5 (mit Hans Hochfeld). UA.: Leipzig, Stadtteather, 3. 5. 11. Überſetzung und Bearbeitung: „Dick und Docket", („Le Roi Frélon"), Op. v. Banès (mit Erich Urban). UA.: Berlin, 10. 3. 04. „Le Maitre de Chapelle", O. v. Paer. UA.: Magdeburg, Stadttheater. „Muſette", Op. v. Herblay. UA.: Berlin, Zentral-Theater, 5. 11. 05. „Hopfenraths Erben", Po. v. Wilken. UA.: Berlin, Neues Schauſpielhaus, 1. 5. 06. „Der Flaggleutnant", Seeſt. von Drury und Trevor. UA.: 1909. „Der Ober", L. von Guſtav Esmann. UA.: 1909.

Briesen, Fritz von, Hamburg, Neumünſterſtr. 15 (Gruppe 3, Nr. 1), (geb. zu Berlin, 19. Auguſt 1875. Gymnaſium Königsberg, Erlangen, Schriftſteller (Novelle, Lyrik, Humoreske, Drama), Redakteur (Politik, Muſikkritik u. a.), 1896—1903 Berlin, ſeither Hamburg, Chefredakteur der „Hamburger Neueſten Nachrichten"). BW.: „Mr. Schulze", K. UA.: Altona, Schillertheater, 4. Februar 1908. „Die Sandbüchſe", Sch. UA.: Hamburg, Deutſches Schauſpielhaus, 2. Oktober 1908. „Der Fremde", 1. UA.: Hamburg, Deutſches Schauſpielhaus.

Buchner, E., Birkenwerder b. Berlin, Bahnhofsallee 36. BW.: „Geiſterſtunde", Schw. 3 (mit Jon Lehmann). UA.: Friedrichsroda, Auguſt 1911.

Cohn, Alfons Fedor, Berlin-Grunewald, Taubertſtr. 1, (geb. Berlin, 12. April 1878). BW.: „Der neue Paris". UA.: Berlin, Hebbel-Theater, 14. Mai 1911.

Conring, Friedrich Franz von, Wilmersdorf, Weimariſcheſtr. 25 II., F.-A. Wilmersdorf 6959, (geb. Spandau, 28. Jan. 1873. Im Kadettenkorps erzogen. Trat dann als Fähnrich in das 15. Ulanen-Regiment. Wurde Offizier. Nahm nach 8½ Jahren den Abſchied. Lebt als Schriftſteller). BW.: „Diſziplin". UA.: Wiesbaden, Reſidenz-Theater, 2. September 1902.

Delmar, Axel (von Demandowski), Steglitz, Alſenſtr. 6, (geb. Berlin, 9. April 1867. Joachimthalſch. Gymnaſ. Schauſpieler in Halle (1889), Dortmund, Berlin, Schauſpielhaus, Kritiker am „Berl. Fremdenblatt", Oberregiſſeur am Hoftheater Kaſſel, Neues Theater, Berlin, (1907). BW.: O.: „Mara", „Beichte", „Angla", „Treuer Schelm", „König Droſſelbart", Berlin, Hofoper, Marienburg, Wiesbaden. „Annemarei", Caſſel. „Haſchiſch", Berlin, Hofoper, in der Zeit von 1893—1905.

Sch.: „Ahrenhooper", „See", „Staatsstreich", Königliches Schauspielhaus, Berlin. „Es tagt", Berliner Theater. Hohenzollern-Festspiele (1901), Neues Königliches Opern-Theater. „Meißner Porzellan", Berlin, Neues Theater. „Weihnachtsmär", „Harzmännlein", Schwerin. Volksspiele, Thorin, 1910.

Dinter, Artur, Dr. phil., Berlin NW. 23, Händelstr. 20, F.-A. II. 4831, (geb. Mülhausen, Els., 27. Juni 1876. Absolvierte humanist. Gymn. 1895, studierte 1895—1903 Ingenieurfach, Naturwissenschaften und Philosophie in München und Straßburg. 1899—1902 Vorlesungsassistent für Chemie an der Universität Straßburg, 1902 Promotion in Chemie, Physik und Geologie. 1903 Staatsexamen für sämtliche Naturwissenschaften, Leiter der botanischen Schulgärten Straßburgs. 1904 Oberlehrer an der Deutschen Schule in Konstantinopel, 1905 Leiter des Elsässertheaters Thann, 1906 Regisseur des Stadttheaters in Rostock, 1907 Regisseur des Schillertheaters in Berlin, seit 1910 Direktor der Vertriebsstelle des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller und verantw. Redakteur des „Bühnenschriftsteller"). BW.: „Die Schmuggler", K. 4. UA.: Mülhausen, Elsässer Theater, 19. Nov. 1904. „Die Erzieherin", K. 4. UA.: Rostock, 30. Oktob. 1911.

Dreyer, Max, Berlin NW., Kronprinzen-Ufer 23, (geb. Rostock, 25. September 1862). BW.: „Drei", „Winterschlaf", „Eine", „In Behandlung", „Großmama", „Liebesträume", „Unter blonden Bestien", „Hans", „Der Probekandidat", „Der Sieger", „Ecclesia triumphans", „Puß", „Volksaufklärung", „Stichwahl", „Das Tal des Lebens", „Die Siebzehnjährigen", „Venus Amathusia", „Hochzeitsfackel", „Des Pfarrers Tochter von Streladorf".

Engel, Georg, Berlin W., Bayreutherstraße 19, T.-A. Ch. 4811, (geb. Greifswald, 29. Oktober 1866. Pommeranus sum! Darin liegt mein ganzer Entwicklungsgang und meine Bestimmung. Als Sohn eines Kaufmanns und Schiffsreeders geboren, besuchte bis zum 13. Jahre in Greifswald Gymnas., bis zum 17. in Breslau Elisabethan. Ursprünglich zum Kaufmannsstand bestimmt, besuchte von 1888 ab Berl. Univ. 1890 Feuilleton-Redakteur des „Berl. Tagebl." Von 1891 ab freier Schriftsteller). BW.: „Der Herenkessel". UA.: Breslau, Stadttheater, 24. Febr. 1894. „Hadasa". UA.: Breslau, Stadttheater, 29. Okt. 1895. „Abschied". UA.: Berlin, Berliner Theater, 18. März 1898. „Die keusche Susanna". UA.: Breslau, Thaliatheater, 22. März 1899. „Der Ausflug ins Sittliche". UA.: Hamburg, Thaliatheater, 27. Sept. 1900. „Über den Wassern". UA.: Berlin, Lessing-Theater, 22. Febr. 1902. „Im Hafen". UA.: Hamburg, Thaliatheater, 7. Januar 1904. „Die Hochzeit von Doel". UA.: Berlin, Neues Theater, 12. Okt. 1906. „Der scharfe Junker". UA.: Hannover, Königliches Schauspielhaus, 24. Febr. 1910.

Erdberg, Robert von, Dr. phil., Charlottenburg, Soorstr. 37, (geb. Riga, 6. Juni 1866. Besuchte Stadtgymnasium in Riga. Studierte in Leipzig, Marburg, Halle, Wien. Seit 1906 stellvertretender Geschäftsführer und Vorsteher der Abteilung für Volksbildung in der Zentralstelle für Volkswohlfahrt. Herausgeber der „Concordia" und des „Volksbildungsarchiv". Verfasser zahlreicher sozialpolitischer Aufsätze und Schriften). BW.: „Die Tragödie". UA.: Leipzig, Neues Stadttheater, 27. November 1909.

Erdmann-Jesnitzer, Selma, Bremen, Contrescarpe 126, T. 6108, (geb. Schwerin i. Mecklb., 7. Mai 1860. Tochter des Hofschauspielers

Adolf Bethge und Elise Bethge-Thrun. Verheiratet mit Hofrat Friedrich Erdmann-Jesnitzer, Direktor des Bremer Stadttheaters, der 1906 verstarb). BW.: „Um Seinetwillen", Sch. 4. UA.: Darmstadt, Hoftheater, 1905. „Auf roter Erde", Sch. 4. UA.: Darmstadt, Hoftheater, 1906. „Was Liebe kann", Sch. 3. UA.: Hoftheater Hannover 1911. „Die Hand von drüben", Sch. 3.

Erler, Dr. Otto, Dresden, Mathildenstr. 2, (geb. Gera, Reuß, 4. August 1873. Gymnasium und Realgymnasium in Gera, Universitäten: Marburg a. L., Berlin, Paris, Greifswald. Promoviert in Marburg über altfranzösisches Drama, Staatsexamen Greifswald, erste Anstellung Plauen i. V., dann Dresden, Annenrealgymnasium). BW.: „Giganten". UA.: Dresden, Königliches Schauspielhaus, 1901. „Ehekünstler". UA.: Meiningen, Hoftheater, 1904. „Der Bundschuh". UA.: Frankfurt a. M., Opernhaus, 1904. „Zar Peter". UA.: Dresden, Königl. Schauspielhaus, 1905. „Die Reliquie". (Dem Berliner Hebbeltheater durch die Zensur verboten. Zur Aufführung angenommen von der Literarischen Gesellschaft Dresden für die Saison 1910/11.)

Ernst, Otto, (Pseudonym für Otto Ernst Schmidt), Groß-Flottbeck, Kl. Flottbeckerstraße 17, F.-A. Hamburg I, 9543, (geb. Ottensen, 7. Oktober 1862. Besuchte das Lehrerseminar in Hamburg, war 18 Jahre lang Lehrer daselbst, verheiratete sich 1887 mit Helmy Scharge). BW.: „Die größte Sünde", T. UA.: Berlin, Verein Freie Volksbühne, 1893. „Jugend von heute", K. UA.: Dresden, Hoftheater, 1899. „Flachsmann als Erzieher", K. UA.: Dresden, Hoftheater, 1900. „Die Gerechtigkeit" (Die Revolverjournalisten), K. UA.: Dresden, Hoftheater, 1902. „Bannermann", Sch. UA.: Wien, Burgtheater, 1904. „Ein Jubiläum", Festsp. UA.: Altona, Stadttheater, 1905. „Ortrun und Ilsebill" März.-K. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 1906. „Tartüff, der Patriot". UA.: Stuttgart, Hoftheater, 1908. „Die Liebe hört nimmer auf." UA.: Breslau, Lobe-Theater.

Ernst, Dr., Paul, Weimar, Am Horn 47, T. 742, (geb. 7. März 1866). BW.: „Eine Nacht in Florenz", L. UA.: Düsseldorf, Schauspielhaus, 1906. „Der Hulla", L. UA.: Cöln, Stadttheater, 1908. „Demetrios", T. UA.: Weimar, Hoftheater, 1910. „Der heilige Crispin", L. 5. „Brunhild". UA.: Hoftheater in München. „Ninon von Lenclos". UA.: Hoftheater in Dresden,

Eulenberg, Herbert, Kaiserswerth a. Rh., Haus Freiheit, (geb. Mülheim a. Rh., 25. Januar 1876. Lange auf der Schule. Martyrium latinum et graecum. Dann Jurist mit Wut und Verzweiflung. Später Dramaturg und nun freiester Schriftsteller). BW.: „Münchhausen". UA.: Berlin, Berliner Theater, im Februar 1902. „Kassandra". UA.: Cöln, im April 1906. „Ein halber Held". UA.: München, im November 1905. „Leidenschaft". UA.: Göttingen, 1905. Dresden, herrlich aufgeführt im Vorfrühling 1910. „Ulrich, Fürst von Waldeck". UA.: Cöln, 1907. „Ritter Blaubart". UA.: Berlin, Lessing-Theater, im November 1906. „Der natürliche Vater". UA.: Düsseldorf, im November 1909 und in Wien aufs schönste, Herbst 1910.

Falckenberg, Otto, Fürstenfeldbruck b. München, Haus Falckenberg, (geb. Coblenz, 5. Oktober 1873. Realgymnasium Coblenz. Dann Musikalienhändler bis 1894. Mit 17 Jahren 1. Preis der Coblenzer Carnevalsgesellschaft für Lokalposse, die oft aufgeführt wurde. 1894

bis 1898 Universität Berlin, München: Kunstgeschichte. Auslandreisen. 1898—1900 Regisseur des Akad.-dramat. Vereins München. 1900 Mitbegründer des Goethebundes. Gemeinsam mit Leo Greiner und M. Henry die „Elf Scharfrichter" gegründet. Bis 1902 literarischer Leiter und Regisseur der „Elf Scharfrichter". Seither ausschließlich fürs Theater tätig, sowohl schriftstellerisch wie als Regisseur). BW.: „Erlösung", Sch. 4. UA.: München, Schauspielhaus (Akad.-dram. Verein). Eine Reihe von Einaktern, 1900— 1902, „Elf Scharfrichter", München. „Doktor Eisenbart", K. 4. UA.: Mannheim, Hoftheater, 1908. „Ein deutsches Weihnachtsspiel", Musik von Bernh. Stavenhagen. UA.: Mannheim, Hoftheater, 1909.

Fellinger, Richard, Halensee, Georg Wilhelmstraße 17, F.-A. Wilmersdorf 6797, (geb. Elberfeld, 26. März 1872. Gymnasium in Berlin und Wien. Universitätsstudien Philologie in Wien, dann Jurisprudenz in Tübingen und Berlin. Dr. juris, Dezernent für soziale Angelegenheiten im Siemens-Konzern. BW.: „Der Unsichere", Sch. 4. UA.: Wien, Kaiser-Jubiläums-Stadttheater, 7. September 1905. „Ein Feiertag", Sch. 3. UA.: Berlin, Kleines Theater, 30. November 1905. „Der Zeuge", Dr. 1. UA.: Berlin, Kleines Theater (Dramat. Gesellschaft), April 1906. „Die Pfarrerin", Sch. 3. UA.: Darmstadt, Großherzogl. Hoftheater, 21. Oktober 1908.

Flachs, A. Adolf, Berlin W. 62, Lutherstr. 47, (geb. Galatz (Rumän.), 17. Mai 1856. Absolvierte Gymnasium in Czernowitz (Bukowina). Jura in Wien, war journalistisch tätig in Wien, Rom, Bukarest, Serajewo und Brüssel. Lebt mit einer Unterbrechung dauernd in Berlin seit 1896 als freier Schriftsteller (Romancier, Dramatiker, Feuillet.). Erste Aufführung eines eigenen Stückes „Der erste Patient", E. 1, im Winter 1891 im Theater von Serajewo. Seither Aufführungen eigener, übersetzter, bearbeiteter, in Gemeinschaft mit andern bearbeiteter Stücke in Berlin, Wien, Paris und einer größeren Zahl reichsdeutscher Städte.

Forell, Georg von, Charlottenburg, Wielandstr. 29, Ch. 12133, (geb. Loszainen, Krs. Rössel i. Ostpr., 11. März 1860. Schon als junger Offizier Schriftsteller geworden. Fast 20 Jahre so krank gewesen, daß ich kaum schreiben konnte. Mitarbeiter der „Zukunft" schon als aktiver Offizier. Seit fünf Jahren kann ich wieder arbeiten. Zuerst einen Band Novellen veröffentlicht und eine Novelle „Der Antisemit" in der „Frankf. Zeitung". Nahm meinen Abschied als Hauptmann, um gesund zu werden und ganz meinen Ideen zu leben). BW.: „Ehrenrat". UA.: Berlin, Friedrich-Wilhelmstädt. Schauspielhaus, 7. Dezember 1909.

Freund, Julius, Berlin SW., Wilhelmstr. 9. F.-A. 6, 1726, (geb. Breslau, 8. Dez. 1862). BW.: „Neuestes! Allerneuestes!" UA.: 1904. „Auf ins Metropol!" UA.: 1905. „Der Teufel lacht dazu". UA.: 1906. „Das muß man sehen!" UA.: 1907. „Die oberen Zehntausend". UA.: 1909. „Die Nacht von Berlin". UA.: 1911.

Friedemann, Dr. Walter, Wien VIII, Pfeilgasse 20, (geb. Berlin, 18. Juli 1872). Erst akademische Laufbahn, dann umgesattelt. Dramaturg und Regisseur, Schauspieler in Lübeck, Essen, Dortmund, Basel, Berlin. Dann Wien Volkstheater nur Regisseur, jetzt Wien Volksoper Regisseur. BW.: „Hannibal", Dr. UA.: Lübeck, 6. April 1902. „Der Spruch der Schlange", Dr. UA.: Basel, November 1907.

Friedmann-Frederich, Fritz, Berlin W. 15, Uhlandstr. 162, Amt Pfalzburg 2910, (geb. Berlin, 13. März 1883. Studierte sechs Semester Philosophie in Berlin). BW.: In der Zeit von 1901/10: „Die Tugendrache". UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 1901. „Duponts Gewissensbisse". UA.: Stettin, Elysium-Theater, 1902. „Madame Tip-Top". UA.: Berlin, Belle Alliance-Theater, 1903. „Der Strohmann". UA.: Nürnberg, Apollotheater, 1903. „Hinter Schloß und Riegel." UA.: Cöln a. Rh. u. Wiesbaden, 1904. „Reiterattacke." UA.: Wiesbaden, Residenztheater und Magdeburg, Victoriatheater, 1906. „Frl. Mama." UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 1908. „Sein Sündenregister." UA.: Wien, Bürgertheater, 1909. „Meyers." UA.: Berlin, Theater am Zoo, 1910. „Das Familienkind." UA.: Magdeburg, Victoriatheater, 1911. „Die Vergnügungsreise." UA.: Berlin, Lustspielhaus.

Fulda, Ludwig, Dr. phil., Berlin W., Kaiserallee 20, F.-A. Wi. 3170, Sommer: Karersee bei Bozen, Haus Laurin, (geb. Frankfurt a. M., 15. Juli 1862. Gymnasium, Universitätsstudien (germanische Philologie), Heidelberg, Berlin, Leipzig. 1883 Heidelberger Dr. phil. Doktorarbeit über Chr. Weise. 1884 Übersiedlung nach München. Heysescher Einfluß. Herbst 1888 Niederlassung in Berlin. Freier Schriftsteller). BW.: „Die Aufrichtigen", L. 1. UA.: Frankfurt a. M., Stadttheater, 5. Febr. 1883. „Das Recht der Frau", L. 3. UA.: Augsburg, Stadttheater, 24. Febr. 1885. „Unter vier Augen", L. 1. UA.: Augsburg, Stadttheater, 26. März 1886. „Ein Meteor", L. 4. UA.: München, Residenztheater, 19. Novbr. 1887. „Frühling im Winter", L. 1. UA.: Prag, K. Landestheater, Februar 1888. „Die wilde Jagd", L. 4. UA.: Berlin, Berliner Theater, 13. Dezember 1888. „Das verlorene Paradies", Sch. 3. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 1. Novbr. 1890. „Die Sklavin", Sch. 4. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 31. Okt. 1891. „Das Wunderkind", L. 1. UA.: Karlsruhe, Hoftheater, 27. September 1892. „Der Talisman", Dr. März. 4. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 4. Februar 1893. „Die Kameraden", L. 3. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 16. Okt. 1894. „Robinsons Eiland", K. 4. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 26. Okt. 1895. „Fräulein Wittwe", L. 1. UA.: Berlin, Lessingtheater, 24. Jan. 1896. „Der Sohn der Kalifen", Dr. März. 4. UA.: Wien, Hofburgtheater, 21. Nov. 1896. „Lästige Schönheit", Dr. Ged. 1. Stuttgart, Hoftheater, 26. April 1897. „Jugendfreunde", L. 4. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 30. Oktober 1897. „Herostrat", Tr. 5. UA.: Berlin, Königliches Schauspielhaus, 26. Oktober 1898. „Die Zeche", Sch. 1. UA.: Berlin, Lessingtheater, 22. Januar 1899. „Ein Ehrenhandel", L. 1. UA.: Berlin, Lessingtheater, 22. Januar 1899. „Schlaraffenland, Märchenschw. 3. UA.: Berlin, Königliches Hoftheater, 18. November 1899. „Die Zwillingsschwester", L. 4. UA.: Berlin, Lessingtheater, 13. Februar 1901. „Kaltwasser", L. 3. UA.: Berlin, Lessingtheater, 4. Oktober 1902. „Novella d'Andrea", Sch. 4. UA.: Wien, Hofburgtheater, 21. November 1903. „Maskerade", Sch. 4. UA.: Wien, Hofburgtheater, 12. November 1904. „Der heimliche König", Rom. K. 4. UA.: Berlin, Lessingtheater, 1. Dez. 1906. „Der Dummkopf", L. 5. UA.: Wien, Hofburgtheater, 28. Nov. 1907. „Der Traum des Glücklichen", Ph. 1. UA.: Hamburg, Deutsches Schauspielhaus, 31. März 1908. „Das Exempel", L. 3. UA.: Berlin, Neues Schauspielhaus, 16. Oktober 1909. — Aufgef. Übers. u. Bearb.: Molière: „Der Tartüff", „Der Misantrop", „Die gelehrten Frauen", „Der Geizige", „Die Schule der Frauen", „Die Schule der Ehemänner", „Amphitryon", „Der eingebildete Kranke",

„George Dandin", „Der Zwist der Verliebten", „Sganarell", „Der bürgerliche Edelmann". Beaumarchais: „Figaros Hochzeit". Rostand: „Die „Romantischen", „Cyrano von Bergerac". Cavalotti: „Das hohe Lied". Goldoni: „Mirandolina". „Herr und Diener". UA.: Berlin, Deutsches Theater, 29. Okt. 1910. „Seeräuber". UA.: Wien, Burgtheater, November 1911.

Ganghofer, Dr. phil. Ludwig Albert, München, Steinsdorffstraße 10, T. 2459, (geb. Kaufbeuren, 7. Juli 1855. Volksschule Welden; Lateinschule Neuburg a. D.; absolvierte das Realgymnasium Regensburg; Universitäten: München, Berlin, Halle; wurde in Leipzig zum Dr. promoviert; 1881 Dramaturg des Wiener Ringtheaters; 1882 vermählt mit Kathinka Engel; bis 1893 in Wien. Zwei Jahre in Italien; seither in München). BW.: Mit Neuert: „Der Herrgottschnitzer von Ammergau", D. UA.: München, Gärtnertheater, 1880. „Der Prozeßhansl", D. UA.: München, Gärtnertheater, 1881. „Der Geigenmacher", D. UA.: München, Gärtnertheater, 1885. — Mit Brociner: „Die Hochzeit von Daleni", Sch. UA.: Wien, Deutsches Volkstheater, 1889. — Mit Chiavacci: „Der Flüchtling", n. Nestroy. UA.: Wien, Deutsches Volkstheater, 1892. — Allein verfaßt: „Der zweite Schatz", D. UA.: München, Gärtnertheater, 1883. „Der heilige Rat", D. UA.: Wien, Deutsches Volkstheater, 1903. „Die Falle", L. i. Vs. UA.: Wien, Deutsches Volkstheater, 1890. „Auf der Höhe", Sch. UA.: Wien, Deutsches Volkstheater, 1891. „Meerleuchten", Sch. UA.: Wien, Deutsches Volkstheater, 1900. „Sommernacht", Sch. UA.: Wien, Burgtheater, 1906. „Das Recht auf Treue", Sat.-Sp. UA.: Wien, Deutsches Volkstheater, 1906. „Das Brunnenbuberl", 1. UA.: München, Kleines Theater, 1907. „Die letzten Dinge". „Das Testament", K. 1. „Tod und Leben", K. 1. UA.: Stuttgart„ Schauspielhaus, 21. Okt. 1911.

Gaus, Hans, Berlin W. 57, Kurfürstenstraße 167, F.-A. Kurfürst 313, (geb. Braunschweig, 20. Februar 1868), gehörte der Bühne zwölf Jahre als Schauspieler an. BW.: „Rechts herum", Schw. 3. UA.: Magdeburg, Stadt-Theater, 28. Novbr. 1908. „Das Märchen vom Glück", D. 4. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 7. Dez. 1909. „Wir tanzen durchs Leben", Po. 3 mit Frau Dora Duncker. UA.: Freienwalde a. O., 18. Juni 1911. „Die kleine Hoheit", L. 3 mit Frau Dora Duncker. UA.: Freienwalde a. O., 6. Juli 1911.

Genschen, Otto, Franz, Berlin W. 57, Winterfeldstraße 22 III, (geb. Driesen, NM., 4. Februar 1847. Von Michaeli 1859 bis Michaeli 1864 auf dem Gymnasium zu Landsberg a. W., dann bis Michaeli 1865 auf dem Königlichen Friedrich-Wilhems-Gymnasium zu Berlin, dort das Abiturientenexamen glänzend bestanden. Von Michaeli 1865 bis Michaeli 1868 nur an der Berliner Univers. Anfangs Mathematik und Naturwissenschaften, spät. klassische Philologie studiert, im Aug. 1869 zum Dr. phil promoviert, vom Juli 1872 bis Februar 1873 Feuilletonredakteur der Berliner Zeitung „Die Post", vom 1. August 1874 bis 1. Mai 1878 Dramaturg am Berliner Wallnertheater, seither unabhängig ohne jede Anstellung. Unvermählt). BW.: „Minnewerben", 1. UA.: Bad Ems, Kursaaltheater, 15. August 1871. „Blitzableiter", 1. UA.: St. Petersburg, Hoftheater, 12. Januar 1872. „Erloschene Geschlechter", 5. UA.: Berlin, Stadttheater, 19. Januar 1874. Was ist eine Plauderei?", 1. UA.: Meiningen, Hoftheater, 1. Dezember 1874. „Euphrosyne", 1. UA.: Meiningen, Hoftheater, und Ham-

burg, Thaliatheater, 28. August 1877. „Die Märchentante", 4. UA.: Hamburg, Thaliatheater, 1. April 1880. „Frau Aspasia", 4. UA.: Hamburg, Thaliatheater, 30. November 1882. „Wind gesät und Sturm geerntet", 4. UA.: Oldenburg, Hoftheater, 8. März 1883. „Lydia", 1. UA.: Meiningen, Hoftheater, 5. Febr. 1884. „Romeo im Waffenrock", 4. UA.: Magdeburg, Stadttheater, 3. März 1886. „Frauenschönheit", 4. UA.: Dresden, Hoftheater, 16. November 1886. „Die blaue Blume", 1. UA.: Dresden, Hoftheater, 8. März 1892. „Zwischen Himmel und Erde", 4. UA.: Berlin, Theater des Westens, 5. Dezember 1896. „Frühlingsstürme", 4. UA.: Hannover, Hoftheater, 24. November 1897. Jungbrunnen", 4. UA.: Wiesbaden, Hoftheater, 10. Januar 1901.

Goldbaum, Dr. Wenzel, Berlin W. 30, Motzstraße 19, F.-A. 6, 2450, (geb. Lodz (Rußland), 19. September 1881. Ich habe das Gymnasium in Frankfurt a. M. besucht, dann Jura studiert und die Staatsexamina gemacht; auch das Doktorexamen. Seit 1909 bin ich Rechtsanwalt in Berlin). BW.: „Die Wahl", Sch. 3. UA.: Frankfurt a. M., Residenztheater, 4. März 1909. „Das Hindernis", L. „Der Säugling", Schw.

Goldschmidt-Faber, Hermann, Dr., unbestimmte Zeit auf Reisen und ohne festen Wohnsitz. Postadresse: Frankfurt a. M., Beethovenstraße 67, (geb. Frankfurt a. M., 18. Juli 1860. Besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt, studierte Jura, war Referendar und Gerichtsassessor, widmete sich sodann in seiner Vaterstadt und auf Reisen literarischer Arbeit und wissenschaftlichen Studien). BW.: „Fortuna", Sch. 3. UA.: Frankfurt a. M., Stadttheater, 1890. „Der freie Wille", Sch. 3. UA.: München, Hoftheater, 1891. „Goldene Lüge", Dr. 4. UA.: Hamburg, Stadttheater, 1892. „Hans der Träumer", L. 3. UA.: Berlin, Neues Theater, 1895. „Ewige Liebe", Sch. 3. UA.: Dresden, Hoftheater, 1897. „Ein glückliches Paar", L. 3. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 1899. „Frau Lili", Sch. 4. UA.: Kiel, Berliner Gastspiel-Ensemble, 1901. „Maria und Eva", Dr. 4. UA.: Stettin, Stadttheater, 1903.

Gordon, Heinz, Dresden, Centraltheater, T. 2297, (geb. Tarnowitz, O.-Schl., 17. Dezember 1871. War 15 Jahre Schauspieler und als solcher engagiert u. a. in Berlin, Cöln, Hamburg, Frankfurt a. M., Dresden, Petersburg, Milwaukee, Chicago usw. Übernahm dann die Direktion des Theaters Folies-Bergère, später des Apollotheaters zu Berlin und ist jetzt Direktor des Centraltheaters in Dresden). BW.: „Glückspilze", Schw. UA.: Oldenburg, Hoftheater, 1899. „In Vertretung", Schw. UA.: Dresden, Centraltheater, 1903. „Die Liebesschule", L. UA.: Dresden, Residenztheater, 1904. „M. d. R.", K. UA.: Dresden, Centraltheater, 1906. „Im stillen Ozean", Schw. UA.: Leipzig, Kristallpalast-Theater, 1907. „Fräulein Vorwärts", Schw. UA.: Hamburg, Thaliatheater, 1908. „Das bißchen Ruhm", K. UA.: Hamburg, Deutsches Schauspielhaus, 1909. „Im Notquartier", L. UA.: Hamburg, Stadttheater, 1907. „Hilde Herbig", Sch. UA.: Dresden, Centraltheater, 1910.

Grabein, Dr. Paul, Düsseldorf-Grafenberg, Geibelstraße 27, T. 8785, (geb. Posen, 28. Mai 1869. Evang., verh. Nach beendeten Studien Dr. phil. und Redakteur. Seit 1905 freier Schriftsteller (Romane). BW.: „Frei ist der Bursch!" UA.: Köln, Stadttheater, 8. Oktober 1904.

Gutheil (-Hardt), Dr. med. Arthur, Bremen, Hillmanns Hotel, T. 15, (geb. Hamburg, 6. Mai 1863. Besuchte das Johanneum in Hamburg von 1874—77, das Lyzeum I in Hannover von 1877—84. Studierte anfänglich Geschichte und Literatur, später Medizin in Heidelberg, Leipzig, Freiburg und Straßburg. Reise in England, Nord-Amerika, Skandinavien, Österreich, Italien, Kleinasien, Griechenland, Türkei, und Nordafrika. Lebte in Hamburg, Berlin, Leipzig und seit 1904 dauernd in Bremen). BW.: „Diamanten", Sch. 4. UA.: Görlitz, Stadttheater, 1. März 1900. „Gestohlenes Gut", K. 1. UA.: Norderney, Kurtheater, 10. September 1902. „Ein Frühlingsabend", Dr. UA.: Berlin, Friedrich-Wilhemstädtisches Schauspielhaus. „Ein Königstraum", Dr.

Halbe, Max, München, Wilhelmstraße 2, T. 31 595, (geb. Güttland b. Danzig, 4. Oktober 1865. Sohn des Gutsbesitzers Rob. Halbe. Privatunterricht im elterlichen Hause, 1875—1883 Gymnasium Marienburg (Westpr.), 1883—1888 Universitäten Heidelberg, München, Berlin und wieder München, Jura, Germanistik, Geschichte. 1888 als Dr. phil. in München promoviert. 1888—1894 Aufenthalt in Berlin. 1894—1895 in Kreuzlingen (Schweiz). Seit 1895 dauernd in München. Verschiedentliche Reisen nach Italien, Frankreich, Skandinavien usw. Verheiratet mit Luise Halbe geb. Heck. Zwei Söhne, eine Tochter). BW.: „Eisgang". UA.: Berlin, Freie Volksbühne, Bellealliance-Theater, 7. Febr. 1892. „Jugend". UA.: Berlin, Residenztheater, 23. April 1893. „Der Amerikafahrer". UA.: Berlin, Neues Theater, 3. Febr. 1894. „Lebenswende". UA.: Berlin, Deutsches Theater, 21. Jan. 1896. „Mutter Erde". UA.: Berlin, Deutsches Theater, 18. September 1897. „Der Eroberer". UA.: Berlin, Lessingtheater, 29. Oktober 1898. „Die Heimatlosen". UA.: Berlin, Lessingtheater, 21. Februar 1899. „Das tausendjährige Reich". UA.: München, K. Residenztheater, 28. Dezember 1899. „Haus Rosenhagen". UA.: Dresden, K. Schauspielhaus, 14. Februar 1901. „Walpurgistag". UA.: Dresden, K. Schauspielhaus, 13. Oktober 1902. „Der Strom". UA.: Wien, K. u. K. Burgtheater, 19. Oktober 1903. „Die Insel der Seligen". UA.: München, Schauspielhaus, 9. Dezember 1905. „Das wahre Gesicht". UA.: Hamburg, Deutsches Schauspielhaus, 9. Oktober 1907. „Blaue Berge". UA.: Berlin, Neues Schauspielhaus, 20. November 1908.

Halm, Alfred, Berlin W.30, Barbarossastr. 44, (geb. Wien, 9. Dez. 1863. Studierte Nationalökonomie Wien, dann Schauspieler in Hanau-Elberfeld, Hamburg (Thaliatheater), Berlin (Residenz- und Lessingtheater), später Oberregisseur und Direktor des Berliner Theaters, dann Neues Schauspielhaus). BW.: „Jephtas Tochter". UA.: Berlin, Lessingtheater, 1896. „Frühlingswende". UA.: Berlin, Residenztheater, 1898. „Welke Blätter". UA.: München, Hoftheater, 1899. „Liebesschaukel". Bearb. UA.: Berlin, Trianontheater, 1902. „Das elfte Gebot". Bearb. UA.: Wien, Volkstheater, 1903. „Rabagas". Bearb. UA.: Berlin, Neues Schauspielhaus, 1909. „Der Herr Verteidiger" (mit Franz Molnar). UA.: Berlin, Neues Schauspielhaus, 1910. „Das Märchen vom heiligen Wald". L. 3 (mit Robert Saudeck). UA.: Hamburg, Thalia-Theater, November 1911.

Hänßchel-Clairmont, Walter, Charlottenburg, Uhlandstr. 194 pt., (geb. Mittweida i. Sa., 3. Juli 1856. Ausbildung gen. am Gymnasium zu Dresden, dann techn. Hochschule, von 1878 bis 1898 Ingenieur im Staats-, städtischen und Privatdienst, seit 1898 Redakteur techn. Zeit-

schriften und Schriftsteller in Technik, Volkswirtschaft und Drama). BW.: „Die Disitenkarte", L. 3. UA.: Leipztg, Stadttheater, Juni 1895. „Zuvorgekommen oder der lange Kerl", L. 3. UA.: Magdeburg, Stadttheater, 1906. „Gastrecht", Schw. 3. UA.: Berlin, 1908. „Straßenbahnfahrer Krause", D. 4. UA.: Potsdam, Königliches Schauspielhaus, 1908.

Hardt, Friedrich Wilhelm Ernst, Weimar, Horn 17b, T. 654, (geb. Graudenz, 9. Mai 1876. Kadettenkorps Potsdam und Lichterfelde erzogen. Lebte lange auf Reis. (Griechenld., Span.) BW.: „Tote Zeit". UA.: Berlin, Freie Bühne, Deutsches Theater, 15. Mai 1898. „Kampf ums Rosenrote". UA.: Hannover, Deutsches Theater, 13. Februar 1904. „Ninon von Lenclos". UA.: Cöln, Stadttheater, 9. Oktober 1905. „Tantris der Narr". UA.: Cöln, Stadttheater, 23. Januar 1908.

Harlan, Dr. jur. Walter, Grunewald (Bz. Berlin), Kunz-Buntschuhstraße 10, (geb. Dresden, 25. Dezember 1867. War Referendar am Amtsgericht Leipzig, dann Schriftsteller und Herausgeber der „Redenden Künste", von 1897 an sieben Jahre lang Dramaturg des Lessing-Theaters; seitdem freier Schriftsteller. 6 Kinder). BW.: „Sein Beruf", Sch. UA.: Leipzig, Kristallpalast, Mai 1896. „Im April", L. UA.: Putbus, Fürstl. Schauspielhaus, 30. Juli 1899. „Der Sündenfall", L. UA.: Elberfeld, Stadttheater, 8. Dezember 1909. „Der tolle Bismarck", L. UA.: Berlin, Lessingtheater, 25. Mai 1901. „Das Mantelkind", L. UA.: Leipzig, Schauspielhaus, 9. September 1905. „Jahrmarkt in Pulsnitz", dionys. Schw. UA.: Dresden, Hoftheater, 26. Januar 1905. „Der lateinische Esel", K. UA.: Berlin, Neues Schauspielhaus, 23. November 1909.

Hartenau-Thiel, Gert, Klein-Glienicke b. Potsdam, Villa Hartenau, F.-A. Amt Potsdam 197, (geb. Nickolsburg i. Mähren. Gymnasium, Universität, als Journalist große Reisen nach Afrika, Australien, Indien usw. Mehrere Jahre Pflanzer auf Sumatra. Kehrte verwundet nach Deutschland zurück, Rom, München, Hamburg, jetzt als Direktor der deutschen Heimatspiele in Potsdam und Berlin leb. BW.: „Hagar", Sch. 3. UA.: Charlottenburg, Hochschule für Musik, 21. Mai 1910. „Gewehr ab!", Mil.-Drama 3. UA.: Berlin, Hebbel-Theater, 25. Mai 1910. „Insulinde", Indisches Schausp. 3. UA.: Stuttgart, Residenz-Theater, 10. März 1911, als Einakter am 21. April 1911 München, Lustspielhaus.

Hauptmann, Gerhart, Agnetendorf (Riesgebge.), (geb. Salzbrunn, 15. November 1862). BW.: „Vor Sonnenaufgang", UA.: 1889. „Das Friedensfest", UA.: 1890. „Einsame Menschen", UA.: 1891. „Die Weber", UA.: 1892. „Kollege Crampton", UA.: 1894. „Hanneles Himmelfahrt", UA.: 1892. „Der Biberpelz", UA.: 1893. „Florian Geyer", UA.: 1895. „Die versunkene Glocke", UA.: 1896. „Fuhrmann Henschel", UA.: 1898. „Schluck und Jau", UA.: 1900. „Michael Kramer", UA.: 1900. „Der rote Hahn", UA.: 1901. „Der arme Heinrich", UA.: 1902. „Rose Bernd", UA.: 1903. „Elga", UA.: 1905. „Und Pippa tanzt", UA.: 1906. „Die Jungfrau vom Bischofsberg", UA.: 1907. „Kaiser Karls Geisel", UA.: 1908. „Griselda", UA.: 1909.

Hecksher, Dr. Siegfried, Hamburg, Moltkestr. 29, F.-A. 1, 2399, (geb. Hamburg, 8. September 1870. Kaufmannssohn; Kindergartengänger wider Willen; Volksschüler; Gymnasiast, sitzhaft in der Obertertia, in der Untersekunda der Dreizehnte (Unglückszahl) unter dreizehn Schülern; Student vom fünften Semester ab; Nationalökonomte-Be-

flisſener; beinahe Profeſſor an der Staats-Univerſität in Tokio; Referendar, als ſolcher wegen ſchlechter Handſchrift vom Vorſitzenden der Juſtiz-Kommiſſion „ernſtlich ermahnt"; Rechtsanwalt; Ehemann (Hulda Foerſter, Aſtronomentochter), Vater (Charlotte); Herausgeber einer am Ende des vorigen Jahrhunderts begründeten, am Anfang dieſes Jahrhunderts eingegangenen Zeitſchrift („Der Lotſe"), die als Rarität allmählich zu Anſehen gelangt; Vater (Wilhelm); Reichstagsabgeordneter, Bühnenſchriftſteller). BW.: „Karl I." UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 14. Oktober 1909. „Spielmann", UA.: Hamburg 1910.

Heller, Ludwig, München, Friedrichſtraße 23, (geb. Nürnberg, 9. Juni, 1872. Schauſpieler und Regiſſeur, München). BW.: „Armer Heinrich". UA.: 1902. „Frau Liebegott". UA.: 1903. „Soldaten" (m. L. W. Stein). UA.: 1904. „Die von Hochſattel" (m. L. W. Stein). UA.: 1905. Alexander der Große" (m. L. W. Stein). UA.: 1906. „Im Sperlingsneſt" (mit L. W. Stein). UA.: 1907. „Der Kampf" (mit B. Rehſe). UA.: 1907. „Wolkenkratzer" (mit K. Rößler). UA.: 1908. „Im Klubſeſſel" (mit K. Rößler). UA.: 1909. „Der heilige Aloiſius" (mit L. W. Stein). UA.: 1910.

Herrmann, Conrad Edmund Guſtav, Leipzig, Gottſchedſtraße 19, T. 13 996, (geb. Leipzig, 3. April 1871. Erzogen in Leipzig. Staatsgymnaſium, ſtudiert Leipziger Univerſität (Philoſophie, Chemie), gedient 1 Jahr b. 19. Huſaren-Regt.; 2 Jahre (1893—1895) New York; übernimmt 1896 infolge Todes der beiden Inhaber das 1848 gegründete Engros-Pelzhandelshaus Rödiger & Quarch nebſt Fabrik; heiratet 1903 die Schauſpielerin Helene Roll, 1907 Witwer; jetzt verheiratet mit Schauſpielerin Frida Kollendt. Außer dramatiſch auch lyriſch tätig; ſpeziell Gedichtſammlung „Dineta", 1908. BW.: „Der Triumph des Mannes", Sch. 4. UA.: Leipzig, Schauſpielhaus, 4. Jan. 1906. „Der große Baal", Sch. 3. UA.: Leipzig, Stadttheater, 10. April 1907.

Herrmann, Louis, Berlin W. 15, Ludwigskirchplatz 9II, F.-A. Wi. 8931, (geb. Schwerin a. d. Warthe, 3. November 1836. Joachimsthalſches Gymnaſium in Berlin. Buchhändleriſche, dann langjährige journaliſtiſch-redaktionelle Tätigkeit. Während einer ganzen Reihe von Jahren Dramaturg des Wallnertheaters und des Friedrich-Wilhelmſtädtiſchen Theaters in Berlin; bearbeitete für dieſe zahlreiche Volksſtücke, Poſſen und Operetten ohne Nennung ſeines Namens). BW.: „Im Rauſch", P. „Die Revolverbrüder", P. „Wahre Jakob", P. „Paradies", P. „Unſer Doktor", D. „Roſenonkel", D. „Orgelpfeifen", P. „Bei kleinen Leuten", D. „Hugos Verhältniſſe", P. „Mein junger Mann", P. „Talmi", D. „König Krauſe", P. „Freund Felix", Op. „Der Leutnant zur See", Op. „Verliebte Mädchen", P. „Der Hungerleider", A.-K. „Fiddicke & Sohn", P. „Schiedsmann Hempel", D. „Freudvoll und leidvoll", D. „Der Damenſchneider", Op. „Der rote Koſack", Op. „Hokuspokus", P.

Herzog, Rudolf, Obere Burg zu Rheinbreitbach, (geb. Barmen, 6. Dezember 1869. Zuerſt zum Farbentechniker beſtimmt, verlebte die ſchönſten Jugendjahre in Düſſeldorf, ging dann zum Studium nach Berlin, übernahm 1897 die Chefredaktion der „Hamburger Neueſte Nachrichten", 1899 die Feuilletonredaktion der „Berliner Neueſte Nachrichten" und lebt ſeit 1904 als freier Schriftſteller). BW.: „Protektion", Sch. 4. UA.: Barmen-Elberfeld, Vereinigte Stadttheater, 18. Dezember 1892. „Herrenmoral", Sch. 4. UA.: Mainz, Stadttheater,

Winter 1894. „Esther Maria", Sch. 4. UA.: Mainz, Stadttheater, Winter 1895. „Der ehrliche Name", Sch. 4. UA.: Mainz, Stadttheater, Winter 1896. „Das Recht der Jugend", Sch. 4. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, Frühjahr 1898. „Die Condottieri", Sch. 4. UA.: Karlsruhe, Hoftheater, 9. Januar 1906. „Auf Nissenskoog", Sch. 4. UA.: Karlsruhe, Hoftheater, 13. Oktober 1907. „Der letzte Kaiser", Sch. 4. UA.: Köln, Schauspielhaus, 15. Oktober 1909.

Heyse, Dr. Paul, München, Luisenstraße 22, T. 9700, (geb. Berlin, 15. März. 1830. Sohn des Prof. K. W. L. Heyse a. d. Universität Berlin, studierte in Berlin und Bonn, Reise nach Italien 1852/1853 nach erlangtem Doktortitel, von König Max II. 1854 nach München berufen, wo er seitdem lebt). BW.: „Die Pfälzer in Irland", „Elisabeth Charlotte", „Die Grafen von der Esche", „Maria Maroni", „Hans Lange", „Colberg", „Die Göttin der Vernunft", „Ehre um Ehre", „Graf Königsmarck", „Elfriede", „Die Weiber von Schorndorf", „Das Recht des Stärkeren", „Alkibiades", „Don Juans Ende", „Unter Brüdern", „Ehrenschulden", „Frau Lucretia", „Simson", „Getrennte Welten", „Die Hochzeit auf dem Aventin", „Die Weisheit Salomos", „Gott schütze mich vor meinen Freunden", „Prinzessin Sascha", „Weltuntergang", „Im Bunde der dritte", „Nur keinen Eifer!, in sittlicher Entrüstung", „Eine Dante-Lektüre", „Zwischen Lipp' und Bechersrand", „Ein überflüssiger Mensch", „Die schlimmen Brüder", „Ein unbeschriebenes Blatt", „Jungfer Justine", „Rolands Schildknappen", Danina Danini", „Maria von Magdala". „Das verschleierte Bild zu Sais", „Der Heilige", „Ein Kanadier". „Die Tochter der Semiramis", „Zu treu", „Auf den Dächern". „Schwester Lotte", „Der Stegreiftrunk", „Die Sabinerinnen". „König Saul", „Mutter und Tochter", „Versuchung", Volksschauspiel 3 Akten und einem Vorspiel (neu).

Hirschberg, Herbert, Berlin W. 15, Ludwigskirchstraße 7. F.-A. Pfalzburg 9532., (geb. Gnesen, 19. Januar 1881. Als Sohn eines Rittergutsbesitzers geboren, besuchte er die Königl. Gymnasien zu Gnesen und Breslau, studierte zuerst Naturwissenschaften, dann Literatur, Philosophie und Geschichte, promovierte 1905 zum Dr. phil. 1906 bis 1908 Dramaturg und Regisseur am Neuen Schauspielhaus in Berlin, 1908—1909 am Lustspielhaus daselbst, lebt jetzt als freier Schriftsteller). BW.: „Mascha", T. 5. UA.: Bern, Intimes Theater, 12. Dezember 1905. „Fehler", Drama 1907. „Das Erholungsheim", (mit Wenzel Goldbaum, Schw. 1908. „Stilicho", Drama 1910.

Hirschfeld, Georg, Dachau i. Bay., T. 33, (geb. Berlin, 11. Februar 1873. Besuchte bis 1890 das Gymnasium in Berlin. Von 1890—1893 Kaufmann. Von 1893 an als Schriftsteller und in freien Studien tätig. Bis 1894 in München, von 1894—1899 in Berlin, 1899—1900 in Wien, dann wieder bis 1905 in Berlin. Seit 1905 in Dachau bei München. Verheiratet seit 1899. Literarische Schaffensgebiete: Drama, Roman, Novelle, Lyrik, Essay). BW.: „Zu Hause", Sch. UA.: München, Akad.-dramat. Verein, 1894. „Die Mütter", Sch. UA.: Berlin, Freie Bühne (Deutsches Theater), 1895. „Hanes Jordan", Sch. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 1897. „Pauline", K. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 1899. „Der junge Goldner", K. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 1901. „Der Weg zum Licht", M.-Dr. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 1902. „Nebeneinander", Sch. UA.: München, Hoftheater, 1904. „Spätfrühling", L. UA.: Wien, Hofburgtheater, 1906. „Mieze und Maria", K. UA.: Berlin: Lessingtheater, 1907. „Die Getreuen",

Einakt.-Zykl. UA.: Berlin, Kleines Theater, 1907. „Das zweite Leben", Sch. UA.: Wien, Hofburgtheater, 1910. „Ueberwinter", Sch.

Holz, Arno, Berlin W. 30, Stübbenstraße 5, (geb. Rastenburg, O.-Pr., 26. April 1863). BW.: „Familie Selicke". UA.: Berlin, Freie Bühne, 1891. „Sozialaristokraten". UA.: Berlin, Central-Theater, 1897. „Traumulus". UA.: Berlin, Lessing-Theater, 1904.

Jacoby, Wilhelm, Wiesbaden, Adelheidstraße 42, (geb. Mainz, 8. März 1855. Sohn des Verlagsbuchhändlers und früheren Institutsvorstehers Dr. J. A. Jacoby„ besuchte bis zum 13. Jahre die Privatschule seines Vaters, kam dann in die Lehre zu einem Buchhändler, hörte hierauf an der Universität Leipzig Nationalökonomie und Geschichte, wurde mit 19 Jahren Chefredakteur des „Niederschles. Anzeigers" in Glogau, dann Chefredakteur des „Mainzer Tageblatt", siedelte später nach Wiesbaden über, wo er sich ganz dem Berufe eines Bühnenschriftstellers widmete, nach dem Tode seines Vaters auch dessen Verlagsbuchhandlung (i. Fa.: C. G. Kunzes Nachfl.) übernehmend). BW.: Schw.: Mit R. Misch: „Das Schützenfest". UA.: Berlin, Wallner-Theater. „Die Strohwitwe". UA.: Berlin, Thomas-Theater. Mit Carl Laufs: „Pension Schöller". UA.: Berlin, Wallner-Theater. „Der stille Associe". UA.: Berlin, Wallner-Theater. „Der ungläubige Thomas". UA.: Hamburg, Thalia-Theater. „Der große Komet". UA.: Stuttgart, Residenz-Theater. „Der höchste Trumpf". UA.: Berlin, Berliner Theater. „Die Goldgrube". UA.: Wiesbaden, Residenz-Theater. Mit Franz Deutschinger: „Der Glückspeter". UA.: Dessau, Sommer-Theater. „Miß Domino". UA.: Hamburg, Thalia-Theater. Mit E. Prange: „Das Hausorakel". UA.: Wiesbaden, Residenz-Theater. Mit H. Pfeilschmidt: „Die Sünden der Väter". UA.: Wiesbaden, Residenz-Theater. Mit Curt Kraatz: „Die rote Ampel". UA.: Stuttgart, Residenz-Theater. Mit Arthur Lippschitz: „Der historische Festzug". UA.: Halle, Neues Theater. „Los vom Manne". UA.: Köln, Residenz-Theater. „Resemann's Rheinfart". UA.: Köln, Residenz-Theater, „Five o'clock". UA.: Köln, Residenz-Theater. „Der Doppelmensch". UA.: Cottbus, Stadttheater. Mit K. Schäfer: „Freut Euch des Lebens". UA.: Köln, Residenz-Theater. Mit Friedman-Frederich: „Hinter Schloß und Riegel". UA.: Köln, Residenz-Theater. Mit H. Pohlmann: „Der Tanzhusar". UA.: Wiesbaden, Residenztheater. Mit Gustav Cords: „Die Spritztour". UA.: Wiesbaden, Residenztheater. Mit H. Werner: „D'Welt geht unter!" UA.: Deng'sches Bauerntheater. — O. (Text): „Die Kaisertochter", Musik von de Haan. UA.: Darmstadt, Hoftheater. „Frauenlob", Musik von R. Schwalm. UA.: Leipzig, Stadttheater. „Hammerstein", Musik von J. de Swert. UA.: Mainz, Stadttheater. „Fürstin von Athen", Musik von Fr. Lux. UA.: Frankfurt a. M., Stadttheater. Op. (Libretto): „Der Dukatenprinz", Musik von B. Triebel. UA.: Frankfurt a. M., Stadttheater. „Der Prinzpapa", Musik von H. Lewin. UA.: Magdeburg, Wilhelmtheater. In Vorber. z. UA.: „Bachmeisels Himmelfahrt", Schw. (mit H. Pohlmann), Hanau, Stadttheater, und „Morgen wieder lustik!" Op., Musik von Heinz Lewin, Cottbus, Stadttheater. „Der lustige Kakadu", Op., Musik von Heinz Lewin. UA.: Magdeburg, Wilhelm-Theater, Sept. 1911..

Jerschke, Oscar, Straßburg i. Els., Vogesenstr. 50, T. 389 u. 670, (geb. Lähn, Krs. Löwenberg i. Schl., 17. Juli 1861. Gymnasium Hirschberg i. Schl. Kaiserl. Lyzeum Straßburg i. Els. Rechtsstudium

auf den Universitäten Berlin und Straßburg. Seit dem 18. Lebensjahre journalistisch tätig. Zurzeit neben dem Beruf als Justizrat-Rechtsanwalt Mitredakteur der „Straßburger Neuen Zeitung“ für Feuilleton und Kritik). BW.: „Traumulus“ (mit Arno Holz). UA.: Berlin, Lessing-Theater, 24. September 1904. „Die Perle der Antillen“ (mit Arno Holz). UA.: Halle, Neues Theater, 30. Januar 1910.

Kadelburg, Gustav, Berlin NW. 23, Brückenallee 36, Amt Moabit 530, (geb. Budapest, Ungarn, 26. Juli 1851. Erst Schauspieler dann Schriftsteller). BW.: „Migräne“. UA.: Berlin, Wallnertheater, 1872. „Der wilde Baron“, Berlin, Viktoriatheater, 3. Okt. 1880. „Schloß Calliano“, Op. UA.: Hamburg, 8. Sept. 1886. Mit Franz v. Schönthan: „Goldfische“. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 23. Dez. 1886. Mit Franz v. Schönthan: „Die berühmte Eva“. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 4. Febr. 1888. „In Circe“. UA.: Berlin, Kriegsakademie, 15. März 1890. Mit Oscar Blumenthal: „Großstadtluft“. UA.: Berlin, Lessingtheater, 23. Okt. 1891. Nach H. A. Jones: „Der Hungerthurm“. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 25. Dez. 1891. Mit Oscar Blumenthal: „Die Orientreise“. Berlin, Lessingtheater, 29. Sept. 1892. Mit Fr. v. Schönthan: „Zwei glückliche Tage“. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 23. Dez. 1892. Mit Oscar Blumenthal: „Mauerblümchen“. UA.: Berlin, Lessingtheater, 5. Okt. 1893. Mit Fr. v. Schöntan: „Der Herr Senator“. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 25. Dez. 1893. Mit Oscar Blumenthal: „Zwei Wappen“. UA.: Berlin, Lessingtheater, 17. Nov. 1894. Mit Fr. v. Schönthan: „Zum wohltätigen Zweck“. UA.: Berlin, Königl. Hoftheater, 2. Febr. 1895. Mit Oscar Blumenthal: „Hans Huckebein“. UA.: Berlin, Lessingtheater, 16. Okt. 1897. Mit Oscar Blumenthal: „Im weißen Rößl“. UA.: Berlin, Lessingtheater, 30. Dez. 1897. Mit Oscar Blumenthal: „Auf der Sonnenseite“. UA.: Berlin, Königl. Hoftheater, 8. Okt. 1898. Mit Oscar Blumenthal: „Als ich wiederkam“. UA.: Berlin, Lessingtheater, 30. Sept. 1899. „Das Bärenfell“. UA.: Berlin, Königl. Hoftheater, 13. Jan. 1900. Mit Oscar Blumenthal: „Die strengen Herren“. UA.: Berlin, Berliner Theater, 6. Sept. 1900. „Das schwache Geschlecht“. UA.: Berlin, Kgl. Hoftheater, 31. Dez. 1900. „Das Pulverfaß“. UA.: Berlin, Königl. Hoftheater, 31. Dez. 1900. „Der neue Dormund“. UA.: Berlin, Königl. Hoftheater, 31. Dez. 1900. „Familie Schierke“. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 9. Febr. 1902. Mit Oscar Blumenthal: „Das Theaterdorf“. UA.: Berlin, Lessingtheater, 21. Sept. 1902. Mit Oscar Blumenthal: „Der blinde Passagier“. UA.: Berlin, Lessingtheater, 25. Dez. 1902. „Der Familientag“. UA.: Berlin, Lustspielhaus, 25. Nov. 1904. „Der Weg zur Hölle“. UA.: Berlin, Lustspielhaus. 25. Dez. 1905. Mit Richard Skowronnek: „Husarenfieber“. UA.: Berlin, Lustspielhaus, 9. Nov. 1906. Mit Oscar Blumenthal: „Der letzte Funke“. UA.: Berlin, Königl. Hoftheater. 12. Sept. 1907. „Onkel Bernicke“. UA.: Berlin, Lustspielhaus, 31. Dez. 1907. Mit Oscar Blumenthal: „Die Tür ins Freie“. UA.: Berlin, Lustspielhaus. 16. Okt. 1908. Mit Rudolf Presber: „Der dunkle Punkt“. UA.: Berlin, Lustspielhaus, 9. Nov. 1909.

Kaibel, Franz, Weimar, Museumplatz 5, (geb. Leipzig, 16. Jan. 1880. Feuilletonredakteur, Theaterkritiker und Bühnenschriftsteller). BW.: „Topf“, „Melodie“, 2 Einakt., Schzsp. UA.: München, 11 Scharfrichter, Februar 1903. „Backfische“, Einakt., Schzsp. UA.: Zürich, Intimes Theater, August 1903. „System“, Einakt., Plaud. UA.:

Baden-Baden, Hoftheater, Juli 1905. „Demetrius", Tr. 5. UA.: Karlsruhe, Hoftheater, Dezember 1905. „Leierthauſen-Rilkenburg", ſatyr. K. 3. UA.: Würzburg, Stadttheater, Febr. 1906. „Die andere Hälfte", Dr. 3. UA.: Nürnberg, Intimes Theater, Juni 1906. „Der Mönch von Sendomir", 3 (Libr.). UA.: Karlsruhe, Hoftheater, Mai 1907. „Unſer Freund Bob", Schw. UA.: Karlsruhe, Hoftheater, Dezemb. 1908. „Wenn Verliebte ſchwören", L. 3. UA.: Weimar, Hoftheater, Okt. 1909. Überſ.: Molière „Der Herr von Pourceaugnac". P. 3. UA.: Berlin, Neues Schauſpielhaus, Sept. 1910. „Der Pelikan", Dr. 3. Überſ. Mooliére: George Daudin, der Sicilianer, Don Garcia von Navarra, der flinke Arzt. „Tartüff". UA.: Zürich, 30. Juni 1911.

Katſch, Hermann, Berlin W. 30, Bambergerſtr. 45, F.-A. Amt Kurfürſt 1660, (geb. Eiſenach, 10. Sept. 1853). BW.: „Sein Patent", Schw. 3. UA.: Berlin, 22. Dez. 1898. „Modell", L. 4. UA.: Berlin, 15. Jan. 1905. „Die Kollegin", Sch. 4. UA.: Stutgart, 2. Febr. 1901. „Die Siegesfeier", L. 4. UA.: Berlin, 13. März 1903. Mit L. Haſſenkamp: „Das Tanzverbot", Op. 3. UA.: Berlin, 21. Mai 1908. „Norachen", Schw. 3. UA.: Düſſeldorf, 1. Nov. 1910. „Die ideale Forderung", Schw. 3. UA.: Lübeck, 11. Aug. 1911.

Keßler, Richard, Schöneberg-Berlin, Königsweg 19 I, F.-A. 10 634, (geb. 6. Juli 1875). Einziger Sohn des Rentiers Richard Keßler. Sollte erſt die Buchdruckerei eines Verwandten übernehmen, ſchrieb aber beharrlich Verſe und Skizzen. War mit 20 Jahren (1896) Direktor des „Berliner Gaſtſpiel-Enſembles", gaſtierte damit in Öſterreich mit ſehr ſtarken Erfolgen: führte u. a. Hauptmanns „Friedensfeſt" zuerſt öffentlich auf. — So ins dramatiſche Fahrwaſſer gekommen, ſchrieb er bald darauf ſein Erſtlingsſtück „Hinter Papas Rücken", das nach einem Jahr herauskam und über eine große Anzahl Bühnen ging. Dann folgten abwechſelnd mit kritiſchen und belletriſtiſchen Arbeiten und mehrfacher vorübergehender Tätigkeit als Direktor die nachſtehend genannten Werke. — BW.: „Hinter Papas Rücken", Schw. 3. UA.: Freienwalde, 22. Auguſt 1899. „Nach Sibirien" (in Berlin u. Tit. „Der Vizepapa"). UA.: Dresden, 18. Mai 1902. „Henris Hochzeit", Schw. 4. UA.: Wien, 27. März 1903. „Das Duellrezept", Schw. 3. UA.: Freienwalde, 27. Auguſt 1907. „Manöverregen", L. 3. UA.: Lübeck, 23. Juni 1908. „Der Luftleutnant, L. 3. UA.: Heidelberg, 27. Dezember 1908. „Der von Rambow", L. 3. UA.: Chemnitz, 25. November 1909. (Mit Schätzler-Paraſini.) „Die Kette", Sch. 3. UA. 1910. (Mit Bernſtein-Saversky.) „Die ideale Forderung", L. 3. (Mit Hermann Katſch.) UA.: Lübeck, Stadthallen-Theater, 11. Aug. 1911. „Die richtige Frau", L. 3. (Mit Hermann Katſch.) „Das Neſt, Überſetzung von „Le Nid", Sch. 3, von Michel Provius. Eine Anzahl zum Teil vielfach geſpielter Einakter.

Keßler, Helene, geb. von Monbart, z. Zt. Baden-Baden, Ludwig Wilhelmſtr. 12, (geb. Heiligenſtadt (Eichsfeld), 23. Febr. 1870). BW.: „Meißner Porzellan" (mit Axel Delmar). UA.: Berlin, Neues Theater, 8. Februar 1907.

Kienzl, Hermann, Berlin-Wilmersdorf, Berlinerſtr. 10, T. Amt Pfalzburg 5492, (geb. Graz, 22. Juni 1865. Wandte ſich nach Abſolvierung ſeiner philoſophiſch-germaniſtiſchen Studien an den Univerſitäten Graz, Innsbruck und Leipzig der Journaliſtik und Schriftſtellerei zu. War lange Jahre Chefredakteur des „Grazer Tageblatt", vorher Redakteur in Wien. Seit 1904 Herausgeber der Wochenſchrift

„Das Blaubuch", dann freier Schriftsteller in Berlin). BW.: „Der rote Leutnant", Sch. 3. (Mit Eduard Goldbeck.) UA.: Wien, Deutsches Volkstheater, 20. Okt. 1907. „Brautnacht", Sch. 3. UA.: Graz, Stadttheater, 12. Dez. 1908.

Kleimann, Paul Alexander (Pf. Paul Alexander), Hamburg 37, Isestraße 8, (geb. Hamburg, 14. August 1863. Besuchte die Realschule des Johanneums in Hamburg bis Untersekunda, dann Kaufmannslehre. Später umgesattelt. 1896 erster Bühnenerfolg („Erdenglück"), 1897 ein halbes Jahr in Paris. Sprache, Literatur, Theater studiert. Schauspielerische Ausbildung. Unterrichte jetzt dramatisch; kritisiere Schauspiel). BW.: „Erdenglück", M.-Dr. 4. UA.: Hamburg, Stadttheater, 1896. „Der blaue Stein", Parab. 1. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 1900. „Spielteufel", Schw. 1 UA.: Hamburg, Deutsches Schauspielhaus, 1903. „Der Ehrenmann", Pld. 1. UA.: Hamburg, Deutsches Schauspielhaus, 1904. „Der klassische Zeuge", Sat. 1. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 1905. „Vom Regen in die Traufe", Schw. 3. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 1905. „Spätsommer" (mit Victor Stephany), K. 3. UA.: Hamburg, Deutsches Schauspielhaus, 1907. „Das Recht auf Liebe", Sch. 4. UA.: Hamburg, Deutsches Schauspielhaus, 1908. „Mann, Frau und Teufel", Eine Hans Sachsiade 1 Akt. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 1. Juni 1911.

Knopf, Julius, Berlin, Melchiorstraße 10, (geb. Driesen, Neum., 1. Januar 1865. Schriftsteller, seit 1906 Theaterkritiker der „Berliner Allgemeinen Zeitung"). BW.: „Ehrliche Leute", Dr. UA.: Halle, Neues Theater, 1902. „Der kritische Tag", D. UA.: Berlin, Theater an der Spree, 1908. „Der nervöse Redacteur", L. 3. UA.: Gleiwitz, Stadt-Theater, November 1911.

Kohne, Gustav, Hannover, Schneiderberg 7 III, (geb. Brelingen, Rgbz. Lüneburg, 19. Dezember 1871. Sohn des Landwirts Heinrich Kohne. Besuchte bis zu seinem 14. Lebensjahre die sehr dürftige Halbtagsschule seines Heimatsortes. Wurde Volksschullehrer und machte die Mittelschullehrer- und Rektoratsprüfung. Ist seit 1900 Elementarlehrer in Hannover. Der Trieb, sich schriftstellerisch zu betätigen, brach erst in seinem 33. Lebensjahre hervor. Außer einigen kleineren Sachen hat er bis jetzt vier Dramen veröffentlicht. (Erhielt auf zwei einen Preis von 600 Mk.). BW.: „Bürgermeister Markstein", D. UA.: Hanover, Residenztheater, 5. Dezember 1908. „Der Vorsteher von Holtebauk", K. UA.: Gotha, Herzogl. Hoftheater, 5. April 1910.

König, Eberhard, Waidmannslust b. Berlin, F.-A.: Tegel 314, (geb. Grünberg i. Schles., 18. Januar 1871. Leibniz-Gymnasium zu Berlin besucht. Studiert in Berlin und Göttingen klassische Philologie und Archäologie. Seit 1899 freier Schriftsteller, seit 1900 verheiratet). BW.: „Gevatter Tod". UA.: Berlin, Kgl. Schauspielhaus, 6. April 1900. „König Saul". UA.: Dresden, Hoftheater, 4. Februar 1904. „Meister Josef". UA.: München, Schauspielhaus, 21. November 1906. „Frühlingsregen". UA.: Eisenach. Gastspiel „Stein". UA.: Jena. O.: „Rübezahl". UA.: Braunschweig. „Riquet mit dem Schopf". UA.: Braunschweig. Fernere Dramen: „Filippo Lippi", — „Klytaimnestra", — „Wielant der Schmied", — „Don Ferrante", — „Alkestis", — O.: „Der Waldschratt".

Koppel-Ellfeld, Franz, Dresden-A. 3, Wienerstr. 8 I, T. 9396, (geb. Eltville (Ellfeld) im Rheingau, 7. Dezember 1838. Gymnasium Stuttgart von 1851—1858. Studium der Rechte zu Tübingen und Leipzig.

Staatsexamen 1862. Dr. juris utriusque Heidelberg. August 1862. Im Winter 1862/63 London. Dann Schweiz von Herbst 1863/64. Schriftsteller in München. Mitglied des „Krokodils". Winter 1864 Dresden. Von 1865—1866 in Neapel. Von 1866 in München, dann auf Reisen in Spanien, Skandinavien (Nordkap). Italien bis 1869, von da ab Niederlassung in Dresden als dramatischer Schriftsteller, Journalist. Dozent a. d. Technischen Hochschule (bis 1877). Von 1890 bis 1896 Dramaturg am Kgl. Hoftheater zu Dresden (Intendanzrat). BW.: „Auf Kohlen", L. UA.: Leipzig, Stadttheater, 1872. „Spartakus", Tr. UA.: Dresden. Kgl. Hoftheater, Dezember 1876. „Welcher Meyer?", „Gorilla oder Schimpanse?". Schw. UA.: Dresden, Residenztheater, 1877. „Hans im Glück" (mit Max Grube), D. UA.: Chemnitz, Stadttheater, 1881. „Marguerite", Sch. UA.: Hamburg. Stadttheater, 1885. „Albrecht der Beherzte", Sch. UA.: Dresden. Hoftheater, 1889. „Die spanische Wand". Schw. UA.: Berlin. Wallner-Theater, 1890. „Frauenlob". O. v. R. Becker. UA.: Dresden. Kgl. Hofoper. 1891. „Hochzeitsmorgen", O. v. C. v. Koskel. UA.: Dresden. Kgl. Hofoper, 1893 „Die Feuertaufe". Festsp. UA.: Dresden. Kgl. Hofopernhaus. 1893. „Komtesse Guckerl". L. (mit Frz. v Schönthan). UA.: Berlin. Lessing-Theater, 1895 „Renaissance". L. (mit Frz. v. Schönthan). UA.: Dresden. Hoftheater. März 1896. „Die goldene Eva". L. (mit Frz. v. Schönthan). UA.: Dresden. Hoftheater, Herbst 1896. „Helgas Hochzeit", L. (mit Frz. v. Schönthan). UA.: Wien. Deutsches Volkstheater, Herbst 1897. „Frau Königin". L. (mit Frz. v. Schönthan). UA.: Wien. Deutsches Volkstheater. Herbst 1900. „Florio und Flanio". L. (mit Frz. v. Schönthan). UA.: Dresden. Hoftheater. Herbst 1901. „Gerda Mohr". Sch. UA.: Berlin. Neues Theater, 1902. „Die Rosennacht", L. UA.: Hamburg. Stadttheater. 1904. „Der Löwenanteil", Schw. UA.: Leipzig, Schauspielhaus, 1908.

Korn. Erich, Berlin-Wilmersdorf, Trautenaustraße 1, T.-A. Pfalzburg. 8128. (geb. Breslau. 28. Dezember 1868. Vater: Stabsarzt. Sanitätsrat Dr. Moritz Korn. Gymnasium in Breslau und Berlin. Universität in Leipzig und Halle. Promoviert (Dr. phil.) in Leipzig). BW.: „Der Sklave". UA.: Berlin Belle-Alliancetheater (Deutsche Volksbühne). „Colombine". UA.: Wien. Deutsches Volkstheater. „Nachtmor" UA.: Wien. Deutsches Volkstheater. "Mamzell Courasche". UA.: Wien. Lustspieltheater. „Anteros". UA.: Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

Kraak. Curt. Wiesbaden, Grillparzerstr. 5. F.-A. 4411, (geb. Berlin, 12. November 1856. Nach absolviertem Gymnasium zuerst Apotheker (Berlin). dann Schauspieler (Detmold. Görlitz. Frankfurt. Mainz, Berlin (Dir. Wilken). dann Schriftsteller. BW.: „Antoinette". Sch. AU.: Wiesbaden. Hoftheater. „Macht des Scheins". Sch. UA.: Wiesbaden. Hoftheater. „Bocksprünge". Schw. UA.: Berlin, Neues Theater. „Logenbrüder". Schw. UA.: Berlin. Neues Theater. „Mamsell Tourbillon. Schw. UA.: Berlin Residenz-Theater. „Flottenmanöver", Schw. UA.: Berlin. Berliner Theater. „Die rote Ampel". Schw. UA.: Wiesbaden. Residenztheater. „Der Hochtourist". Schw. UA.: Cöln, Residenz-Theater. „Die Engstochter". Sch. UA.: Hannover. Residenz-Theater. „Der Kilometerfresser Schw. UA.: Cöln. Residenz-Theater. „Liebes-Manöver", L. UA.: Cöln Residenz-Theater. „Die Doppel-Ehe", Schw. UA.: Cöln. Residenz-Theater. „Die gelbe Gefahr", Schw. UA.: Pyrmont, Kurtheater. „Olympische Spiele", Schw. UA.: Cöln,

Residenz-Theater. „O diese Leutnants", L., UA.: Hanau, Stadttheater. „Polnische Wirtschaft", Schw. UA.: Kottbus, Stadttheater. „So'n Windhund", Schw. 3. U.A.: Crefeld.

Kretzer, Max, Charlottenburg 4, Mammsenstr. 49, (geb. Pasen, 7. Juni 1854. Nach dem Vermögensverlust der Eltern und der Übersiedlung nach Berlin mußte der Dichter tüchtig zum Lebensunterhalt beitragen: er wurde zuerst in einer Fabrik angestellt, erweiterte seine Realschulbildung durch Selbststudium und wurde dann Maler und Zeichner. Im Krankenbett schrieb Kretzer seine erste Humoreske; ihr folgten „Berliner Novellen und Sittenbilder" (2 Bde.), der soziale Roman „Die beiden Genossen", die Berliner Sittenromane. „Die Betrogenen", „Die Verkommenen", „Drei Weiber", „Meister Timpe", Das Gesicht Christi", u. a.). BW.: „Bürgerlicher Tod". Dr. UA.: Berlin, Volks-Theater, Okt. 1888. „Der Millionenbauer", V. UA.: Berlin, Thomas-Theater, 17. März 1891. „Hochzeitsflammen", V. UA.: Berlin, Central-Theater, 23. Dezbr. 1893. „Der Lackvogel", V. UA.: Berlin, Friedrich-Wilhelmstädt. Theater, 23. Jan. 1897. „Der Sohn der Frau", Sch. UA.: Berlin, Neues Theater, 17. Januar 1899. „Ein Bettler", Lbsst. UA.: Dresden, Residenz-Theater, 17. August 1901. „Die Kunst zu heiraten", V. UA.: Breslau, Sommertheater, 23. Juni 1906. „Lea Lassa", Sch. UA.: Stettin, Bellevuetheater, 31. Oktober 1907.

Lange, Dr. med. (Pseudonym Wilhelm Eichbaum-Lange), Lichtenrade b. Berlin, Sanatorium Birkenhagg, F.-A. Tempelhof 199, (geb. Hamburg, 28. April 1875. Bis 1892 humanist. Gymnasium in Hamburg, 1892—1897 Bildhauer und Maler (Hamburg und Akademie in Berlin), 1898—1899 Gymnasium und Abiturientenexamen in Hamburg, 1899 bis 1904 medizin. Studium in München und Berlin, 1904—1904 Arzt an Privatirrenanstalt in Bonn, 1905—1906 Reisen nach Brasilien und Ostasien, 1906—1909 Assistenzarzt der psychiatrischen Universitätskliniken in Freiburg i. B. und Tübingen). BW.: „Die Maske", 1. UA.: Stuttgart, Residenz-Theater, 2. Oktober 1909. „Brandung", Dr. 5. UA.: Stuttgart, Residenz-Theater, 17. Februar 1910. „Pfirsichbowle", L. 3.

L'Arronge, Hans, Charlottenburg, Carmerstr. 17 Ch. 7132, (geb. Berlin, 18. Januar 1874. Studiert in Berlin und Jena 1894—1897. Doktor philosophiae. 1897—1898 Dramaturg und Regisseur am Berliner Theater, 1898—1900 Dramaturg u. Regisseur am Lessing-Theater. Seit 1902 dramat. Lehrer a. d. Reicherschen Hochschule). BW.: „Vor der Ehe", Dr. UA.: Berlin, Lessingtheater. „Die Autorität", L. UA.: Hannover, Residenztheater. „Das alte Kind", Dr. UA.: Berlin, Lessingtheater. „Die Hochzeitsreise", Schw. UA.: Stettin. „Das Stärkere", Dr. UA.: Breslau. „Der Prügeljunge", Prssp. UA.: Berlin, Lustspielhaus. „Unter Brüdern", K. UA.: Magdeburg, „Griseldis", dram. Ged. UA.: Bonn, Stadttheater.

Lehmann, Jon. Dr. phil., Berlin W. 30, Bambergerstr. 15, F.-A. 6, 7888, (geb. Mainz, 19. September 1865. Verleg. d. „Bresl. Ztg." Ob.-Ltnt. d. R. Vater: Dr. M. L., bekannt. Gelehrter u. Schriftst. Mutter: Frau Therese geb Bandi. — Verf. v. väterl. sowie mütterl. Seite a. Gelehrtenfam. stammend. Gymn. Mainz, Hochsch. Darmstadt, Univers. München, Zürich, Heidelberg. — Verh. März 1894 m. Frania Cohen, Tocht. v. J. J. C. a. Aurich (Ostfriesld.) u. Rosa Liewschütz. Kinder: Berta u. Manfred. — Nach beendt. Gymnasialzeit stud. Chemie, dann Physik; Exam. als Elektrotechn. u. Veröffentl. Arbeit über Zwischen-

elektr., der. Reſult. in d. Lehrbücher überging; nachdem Jus u. Nationalökon., dann Med. beſ. Pſychiatrie ſtud., auf weit wiſſenſchaftl. Irrfahrten viele Gebiete geiſt. Tätigkeit geſtreift; promov. in abſtrakt. Philoſ. b. Kuno Fiſcher i. Heidelb.; dann dem Stud. d. phyſiolog. Pſychol. zugew. — Äußere Verhältniſſe nötigt. ihn, d. Chefred. e. Wiesbad. Blatt. anzunehm.; brachte die Bresl. Ztg. zu neuer Blüte, erwarb ſie auch 1896. — Von groß. Einfluß war d. väterl. Freundſch. d. Dichters O. Roquette. — Unter Beibehalt d. Beſitz d. „Bresl. Ztg." lebt J. L. jetzt als Schriftſteller i. Berlin). BW.: „Landgraf Paulchen", Dr. UA.: Wiesbaden, 1892. „Thomas Becket". Tr. UA.: Berlin, 1893. „Die offizielle Frau", Dr. UA.: Hannover, 1904. „Das Kapital", Dr. UA.: Berlin, 1895. „Der Blätterpilz". L. LU.: Bad Landeck, 1898. „Stepke", Dr. UA.: Berlin, 1900. „Schrippe". L. UA.: Berlin, 1900. „Maverchen", L. UA.: Berlin, 1901. „Staſia", L. UA.: Berlin 1901. „Oberarzt 2. Klaſſe", L. UA.: Berlin, 1902. „Augen rechts", K. UA.: Stuttgart, 1904. „Das Lied vom braven Mann". L. UA.: Görlitz, 1905. „Das Ungeheuer", L. UA.: Berlin, 1908. „Der Flieger", L. (mit Brennert). UA.: Berlin, 1910.

Lenz, Leo. (Schwanzara), Dresden, Winckelmannſtr. 29pt., T. 10816. (geb. Wien, 2. Jan. 1878, abſoln. die Drei-Könia-Schule (Realgymnaſ.) zu Dresden, ſtudierte an den Techniſchen Hochſchulen in Charlottenburg und Dresden Maſchinenbau, diente beim 2. Grenadier-Regiment Nr. 101, dem er noch als Offizier d. R. angehört, trat nach abgelegtem Staatsexamen in Verwaltungsdienſt, als Regierungsbauführer bei den Kal. Sächſ. Staatseiſenbahnen, nahm 1905 Abſchied. Seitdem Schriftſteller. BW.: „Erlöſung". UA.: Gera, Hoftheater 1901. „Bananenſchlacht". UA.: Hamburg, Stadttheater, 1903. „Reitertod". UA.: Leipzig, Schauſpielhaus, 1904. „Liſe der Liebe". UA.: Leipzig, Schauſpielhaus, 1905. „Froſt im Frühling". UA.: Gera, Hoftheater, 1906. „Liebesquartett". UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 1908. „Francois Dillon". UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 1909. „Das Ehrenrecht". UA.: Gera, Hoftheater, 1911.

Lienhard, Friedrich, Straßburg i. E., Schiltigheimer Ring 6. (geb. Rothbach i. Elſ., 4. Oktober 1865. Beſuchte Gymnaſium in Buchsweiler, ſtudierte zu Straßburg und Berlin Philologie und Theologie, wird Hauslehrer, Journaliſt, zieht ſich 1903 in den Thüringer Wald zurück, lebt ſeit 1906 teils in Straßburg, teils in Thüringen). BW.: „Eulenſpiegels Ausfahrt". Schlmſp., u. „Eulenſpiegels Heimkehr". T. UA.: Straßburg i. Elſ., 1896. „Gottfried von Straßburg", dram. Dicht. UA.: Straßburg, 1897. „Odilia" UA.: Straßburg, 1898. „Der Fremde". 1. UA.: Dresden, Hoftheater, 1900. „Münchhauſen", L. UA.: Dresden, Hoftheater, 1900. „Könia Arthur". UA.: Leipzig, Stadttheater, 1900. „Heinrich von Ofterdingen", Sch. UA.: Weimar, Hoftheater, 1903. „Die hl. Eliſabeth". UA.: Weimar, Hoftheater, 1905. „Wieland der Schmied". UA.: Thale i. Harz, Bergtheater, 1905. „Luther auf der Wartburg". UA.: Riga, Stadttheater, 1908. „Odyſſeus", Dr. UA.: Harzer Bergtheater, 29. Juli 1911.

Lilienfein, Heinrich, Dr. phil., Berlin-Wilmersdorf, Badenſcheſtraße 19, F.-A. Pfalzburg 5299, (geb. Stuttgart, 20. November 1897 Beſuchte humaniſtiſches Gymnaſium Stuttgart, Reifeprüfung 1898, ſtudierte in Tübingen u. Heidelberg Geſchichte u. Philoſophie; promovierte zum Dr. phil. 1902. Lebt ſeither als Schriftſteller in Berlin. BW.: Maria Friedhammer". UA.: Berlin, Deutſches Theater, 4. Okt

1904. „Berg des Ärgernisses". UA.: Bremen, Stadttheater, Dez. 1905. „Der Hergottswarter". UA.: Berlin, Schillertheater, Oktober 1906. „Der große Tag". UA.: Dresden, Hoftheater, November 1907. „Der schwarze Kavalier". UA.: Berlin, Schillertheater, und München, Hoftheater, November 1908. „Der Stier von Olivera". UA.: Berlin, Neues Theater, Oktober 1910.

Lippschitz, Dr. Arthur, Berlin W., Hohenstaufenstr. 33 I, F.-A. 6, 6576, (geb. Mannheim, 27. September 1871. 15¾ das Einjährigen-Zeugnis. 4½ Jahre im Geschäft. Dann Abiturium als Extraneer. In Straßburg und Berlin studiert, in Greifswald Doktor gemacht). BW.: „Los vom Manne". UA.: Cöln, 2. Oktober 1902. „Resemanns Rheinfahrt". UA.: Cöln, 24. Oktober 1903. „Fromme Helene". UA.: Friedrichroda, 29. Juni 1905. „Bis früh um fünfe". UA.: Berlin, Thaliatheater, 28. August 1905. „Hochparterre links". UA.: Berlin, Thaliatheater, 15. April 1906. „Wenn die Bombe platzt". UA.: Berlin, Thaliatheater, 15. August 1906. „Frau Rechtsanwalt". UA.: Friedrichroda, 20. August 1907. „Unsere blauen Jungens". UA.: Berlin, Zentraltheater, 15. September 1907. „Die gute Partie". UA.: Berlin, Neues Theater, 30. März 1908. „Das Mitternachtsmädchen". UA.: Berlin, Thaliatheater, 15. August 1908. „Der Doppelmensch". UA.: Cottbus, 1. Januar 1909. „Die Scheidungsreise". UA.: Magdeburg, 24. Juli 1909. „Das Leutnantsmündel". UA.: Friedrichroda, 1. Aug. 1909. "Der G. m. b. H.-Tenor". UA.: Magdeburg, 5. März 1910. „Mein erlauchter Ahnherr", L. 3. (mit Alfred Schmieden). UA.: Berlin, Neues Theater, 8. Februar 1911. „Der lustige Kakadu", Operette 3, (mit Wilh. Jacoby. Musik von Heinz Lewin). UA.: Magdeburg, Wilhelm-Theater, 3. Sept. 1911. „Das lauschige Nest", Schw. 3 (mit Julius Horst, UA.: Düsseldorf, Lustspielhaus, 4. November 1911.

Lothar, Rudolf, Dr. phil., Charlottenburg, Bleibtreustraße 17, Ch. 9802, (geb. Budapest, 23. Febr. 1865). BW.: „Satan". UA.: 1886. „Tantaliden". UA.: 1886. „Zauberlehrling". UA.: 1888. „Lügen". UA.: 1891. „Der verschleierte König". UA.: 1891. „Wert des Lebens". UA.: 1892. „Cäsar Borgias Ende". UA.: 1893. „Rausch". UA.: 1894. „Wunsch". UA.: 1895. „Das hohe Lied". UA.: 1895. „Ritter, Tod und Teufel". UA.: 1896. „Königsidyll". UA.: 1896. „Die Gönnerin". UA.: 1890. „König Harlekin". UA.: 1900. „Glück in der Liebe". UA.: 1902. „Herzdame". UA.: 1902. „Die Königin von Cypern". UA.: 1903. „Tiefland" (mit d'Albert). UA.: 1904. „Tragaldabas" (mit d'Albert). UA.: 1904. „Die Rosentempler". UA.: 1905. „Große Gemeinde" (mit Lippschitz). UA.: 1907. „Das Andere". UA.: 1908. „Venus im Grünen". UA.: 1908. „Das Fräulein in Schwarz", K. UA.: 1908. „Izeyl", Mus.-Dr. UA.: 1910. „Doktor Oz", Op. UA.: 1910. „Das Tal des Lebens", mus. K. UA.: 1910. „Kavaliere", K. (m. Rob. Sandeck). UA.: 1910.

Luchner, Oscar, Friedrich, Innsbruck, Staatsbahnstraße 8, (geb. Innsbruck, 21. März 1880. Studien zu Innsbruck. Dr. juris. Dann zur Industrie. Davon ab zur Rechtsanwaltschaft. Wien, Bozen, Innsbruck, Karlsbad. Derzeit Rechtsanwaltskandidat). BW.: „O alte Burschenherrlichkeit", L. UA.: Innsbruck, 1894. „Der rechte Mann", L. (mit K. Schönfeld). UA.: München, Königliches Residenztheater, 1908.

Malkowsky, Emil Ferdinand, Halensee bei Berlin, Joachim Friedrichstraße 19, F.-A.: Uhland 3573, (geb. Cöln a. Rh., 25. Juni 1880).

BW.: „Ethelwold", Dr. 3 (mit (Carl Maria). UA.: Stuttgart, Hoftheater, 19. Oktbr. 1907. „Die Schwestern des Boccaccio". Renaissance-Komödie. UA.: Düsseldorf, 26. November 1910.

Metz, Josefa, Bielefeld, Detmolderstr. 4. BW.: „Den König drückt der Schuh". UA.: 1908. „Jephtahs Tochter", Sch. 3.

Meyer-Förster, Wilhelm, Grunewald, Beymestr. 7, (geb. Hannover, 12. Juni 1862). BW.: „Unsichtbare Ketten", Sch. 4. UA.: Berlin, Königl. Schauspielhaus, 1891. „Krimhilde", Sch. 5. UA.: Wien, Burgtheater, 1892. „Eine böse Nacht", L. 3. UA.: Wien, Burgtheater, 1893. „Der Vielgeprüfte", L. 3. UA.: Wien, Burgtheater, 1898. „Alt-Heidelberg", Sch. 5. UA.: Berlin, Berliner Theater, 1901.

Misch, Robert, Charlottenburg, Giesebrechtstr. 4, F.-A. Ch. 3924, (geb. Rittergut Zurczyn b. Bromberg). BW.: „Liebesleugnerin". UA.: Augsburg, Stadttheater, 1887. „Baronin Ruth". UA.: Berlin, Neues Theater. „Schützenfest". UA.: Berlin, Wallnertheater. „Strohwitwe". UA.: Berlin, Thomastheater. „Fräulein Frau", der 6. Sinn". UA.: Berlin, Lessingtheater. „Liebe von heut". UA.: Berlin, Neues Theater. „Nachruhm". UA.: Berlin, Berliner Theater. „Das Ewig-Weibliche". UA.: Berlin, Neues Theater. „Krieg im Haus". UA.: Berlin, Königl. Schauspielhaus. „Biederleute". UA.: Berlin, Lustspielhaus. „Übermenschen". UA.: Weimar, Hoftheater. „Kinder". UA.: Berlin, Neues Theater.

Müller-Eberhart, Waldemar, (Ernst Erik Eberhart), Berlin W. 30, Neue Winterfeldstr. 39, I. Portal III, (geb. Bromberg, 3. Juni 1871. Gymnasium. 1890 Avantageur im Inf.-Regt. Bremen, Kriegsschule, von 1892—1896 Offizier in Bremen. Drei Semester Studium der Staatswissenschaften, 1898 Polizeioffiziers-Examen, seit 1900 Königl. Kriminal-Kommissar in Berlin, Spezialdezernent für wirtschaftliche Fragen. Seit April 1909 pensioniert). BW.: „Das Kind". UA.: Nürnberg, Intimes Theater, 30. Juni 1906. „Lokomotivführer Claußen". UA.: Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus, 27. Februar 1908. „Die sorglose Jugend", Liebeskomödie 3. UA.: Frankfurt a. M., Komödienhaus, 9. September 1911.

Neal, Max, München, Rumfordstr. 6, (geb. München, 26. März 1865. Besuch der Lateinschule, dann Kadettenkorps, Offiziersexamen, Besuch der Universität, Redakteur des „Würzburger Journal", dann zehn Jahre leitender Redakteur des „General-Anzeiger" resp. „Münchener Zeitung". BW.: „Hochtourist", Schw. (mit Curt Kraatz). UA.: Cöln, Residenztheater. „Olympische Spiele" (mit Kraatz). UA.: Cöln, Residenztheater. „Das Feigenblatt" (mit Stobitzer). UA.: Cöln, Residenztheater. „Wir Japaner". UA.: München, Gärtnerplatztheater. „Der Mann meiner Frau", L. UA.: Leipzig, Schauspielhaus. „Das Manöverkind", Schw. UA.: Bad Reichenhall, Kurtheater. „Der Zechpreller", P. (mit Dreher). UA.: München, Gärtnerplatztheater. „Wintersport", Schw. (mit Stobitzer). UA.: Berlin, Berliner Theater. „Schone dein Herz", Schw. (mit Coßmann). UA.: Dessau, Kristallpalasttheater. „Leutnant der Reserve", L. (mit Fr. Wolff). UA.: Magdeburg, Stadttheater, 12. März 1910. „Der Tugendprinz", Op. UA.: München, Gärtnerplatztheater, 23. April 1910. „Yankee Doodle", Operette. „Parkettsitz Nr. 10", P. UA.: Hamburg, Carl Schultze-Theater, 3. Novbr. 1911.

Nordau, Max, Paris, 8, rue Henner, (167, 69), (geb. Pest, 29. Juli 1849. als der Sohn eines Deutschen; selbst deutscher Reichsbürger. Medicinae Doctor. Seit 1880 in Paris als Vertreter der „Vossischen Zeitung" ansässig. Verfasser zahlreicher Bücher. („Vom Kreml zur Alhambra", „Konventionelle Lügen", „Paradoxe", „Entartung", „Der Sinn der Geschichte", „Seelenanalysen", „Gefühlskomödie", „Drohnenschlacht" usw.). BW.: „Die neuen Journalisten" (mit Ferdinand Groß). UA.: Lübeck, Stadttheater, 8. März 1880. „Der Krieg der Millionen". („Kriget om Millionerna".) UA.: Helsingfors, Nya Teatern, 4. November 1885. „Das Recht zu lieben". UA.: Berlin, Lessingtheater, 12. Aug. 1893. „Die Kugel". UA.: Berlin, Lessingtheater, 31. Oktob. 1894. „Doktor Kohn". UA.: Czernowitz, Stadttheater, 18. März 1899.

Ohorn, Anton, Professor a. D., Chemnitz, Kaßbergstr. 17 I, (geb. Theresienstadt i. B., 22. Juli 1846. Gymnasium Leipa (Böhm.), Hochschule in Prag (theol. und philos. Fakultät), Prämonstr. Ordens-Chorherr in Tepl., design. Gymnasiallehrer in Pilsen, 1872 Austritt aus dem Orden, zum Protestantismus konvertiert in Gotha. 1873 Lehrer an d. höh. Töchterschule in Mülhausen i. Thür. 1874 Chemnitz. Seit 1877 Prof. a. d. Kgl. Gewerbeakademie daselbst). BW.: „Die Brüder von St. Bernhard", Sch. UA.: Wien, Deutsches Volkstheater, 1904. „Unlösbar", Sch. UA.: Chemnitz, Stadttheater. 1905. „Der Abt von St. Bernhard", Sch. UA.: Coburg, Hoftheater, 1906. „Der Wasunger Krieg", K. UA.: Wiesbaden, Residenztheater, 1907. „Pater Jukundus", K. UA.: Chemnitz, Stadttheater, 1908. „Streber", Sch. UA.: Chemnitz, Neues Stadttheater, 1909. „Der Siebenbürger", Sch. UA.: Chemnitz, Neues Stadttheater, 1910. „Philister über Dir!" L. UA.: Chemnitzer Neues Stadttheater, 18. September 1911.

Okonkowski, Georg, Berlin-Wilmersdorf, Sächsischestr. 42, F.-A. Pfalzburg 8551, (geb. Hohensalza, Prov. Posen, 11. März 1865. Gymnasium in Treptow a. Rega absolviert. In Berlin Philologie studiert; Studium abgebrochen. Journalist in Dresden, Leipzig u. a. O. Dann Schauspieler, Hausdichter, Dramaturg in Hamburg (Centralhallentheater), Berlin (Centraltheater); seit 15 Jahren unabhängiger Schriftsteller). BW.: Eine große Anzahl von Ausstattungsstücken, Sensationsstücken, Possen, Schwänken und Operettenlibrettis. Von den erfolgreicheren, teils allein, teils mit andern Autoren zusammen verfaßten Stücken sind hervorzuheben: „Trilby". UA.: Berlin, Thaliatheater, 1896. „Der Heiratsmarkt". UA.: Berlin, Centraltheater, 1. August 1898. „Die Venus aus der Markthalle". UA.: Berlin, Victoriatheater, 6. November 1899. „Berlin nach Elf". UA.: Berlin, Centraltheater, 15. April 1900. „Die Insulanerin". UA.: Hannover, Uniontheater, 8. August 1900. „Der Sonnenvogel". UA.: Berlin, Centraltheater, 16. April 1901. „Der Herr Hofmarschall". UA.: Wien, Kaiser- Jubiläums-Theater, 7. September 1902. „Die gelbe Gefahr". UA.: Berlin, Thaliatheater, 1906. „Die Frau des Attaché". UA.: Nürnberg, Stadttheater, 8. September 1907. „Die Waffen der Frau". UA.: Wiesbaden, Residenztheater, 6. Oktober 1908. „Das ist der Gipfel". UA.: Halle, Neues Theater, 7. Januar 1909. „Die keusche Susanne". UA.: Magdeburg, Viktoria-Theater, 28. Februar 1910. „Polnische Wirtschaft". UA.: Cottbus, Stadttheater, 25. Dezbr. 1909. „Luxusweibchen", Operetten-Libretto. UA.: Bremen, Tivoli-Theater, 5. August 1911. „Die moderne Eva", Operetten-Libretto. UA.: Berlin, Neues Operetten-Theater, 11. Oktober 1911.

Olden, Hans, Charlottenburg 4, Waitzstraße 21, (geb. Frankfurt a. M., 5. Juni 1859). BW.: „Ilse", Sch. 4. UA.: Hamburg, Thaliatheater, 22. März 1888. „Der Glückstifter", Dr. 4. UA.: Berlin, Königl. Schauspielhaus, 6. Oktober 1891. „Die kluge Käte", L. 4. UA.: Berlin, Königl. Schauspielhaus, 10. Januar 1893. „Thielemanns", L. 4. UA.: Berlin, Lessingtheater, 3. Februar 1895. „Die offizielle Frau", Sch. 5. UA.: Prag, 28. März 1896. „Ein Gastspiel" (mit Ernst v. Wolzogen), K. 4. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 1899. „Wiederkehr", Sch. 4. UA.: Berlin, Neues Schauspielhaus, 18. März 1911. „Der Kaiser", T. (mit Hans v. Kahlenberg). UA.: Berlin, Schiller-Theater O., 3. Februar 1911.

Ostwald, Hans, Zehlendorf, Wannseebahn, Karlstraße 28, F.-A. Zehlendorf 258, (geb. Berlin, 31. Juli 1873. Bis 1879 in Berlin, dann bis 1886 Bürgerschule in Stargard i. P. Von da an in Berlin. Goldschmied gelernt, oft gewandert. 1896 erste Berliner und Landstreicherstudien veröffentlicht. 1900 „Vagabonden", Roman. 1905 mit Hans Brennert: „Kaiserjäger", Volksstück. Außerdem Romane, viele Erzählungen und soz. Studien. Herausgeber der „Diskussion" und der „Großstadtdokumente"). BW.: „Der Kaiserjäger", (mit Hans Brennert). UA.: Berlin, 18. Februar 1905. „Eisen", Tragödie. „Wenn Hoheit gestatten", K. (mit Max Ludwig).

Paul, Adolf, Berlin W., Joachimsthalerstr. 11, Th. 11891, (geb. Bromö i. Schweden, 6. Januar 1863. Von 1872 bis 1889 in Finnland, seit 1889 in Berlin wohnhaft. Schulen: Lyzeum in Abo, Landwirtsch. Hochschule, Konservatorium für Musik. Journalistik, Roman, Drama). BW.: „Alte Sünden", 3. UA.: Helsingfors, Schwed. Theater, 1892. „Heldenträume", 1. UA.: Helsingfors, Schwed. Theater, 1893. „Stille Teilhaber", 3. UA.: Helsingfors, Schwed. Theater, 1895. „König Christian II.", 5. UA.: Helsingfors, Schwed. Theater, 25. Febr. 1898. „Karin Manstochter", 5. UA.: Stockholm, Kgl. Dram. Theater, 15. November 1899. „Ein Einödemärchen", 3. UA.: Helsingfors, Schwed. Theater, 12. März 1900. „Doppelgängerkomödie", 3. UA.: Berlin, Kleines Theater, Leipzig, Schauspielhaus, 15. Januar 1904. „David und Goliath", 1. UA.: Berlin, Residenztheater, 26. April 1904. „Hille Bobbe", 1. UA.: Berlin, Kleines Theater, 10. April 1906. „Die Teufelskirche", 3. UA.: Berlin, Lessingtheater, 6. Juni 1906. „Lohndiener", 4. UA.: Dresden, Hoftheater, 27. Oktober 1906. „St. Helena", 1. UA.: Straßburg, Stadttheater, 26. März 1908. „Blauer Dunst", 5. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 15. Sept. 1910.

Philippi, Felix, Berlin W., Regentenstr. 2, (geb. Berlin, 5. Aug. 1851). BW.: „Der Advokat". UA.: 1885. „Irrlicht". UA.: 1886. „Daniela", UA.: 1886. „Meeresleuchten". UA.: 1886. „Gaudeamus igitur". UA.: 1887. „Dagmar". UA.: 1887. „Veritas". UA.: 1887. „Am Fenster". UA.: 1889. „Das alte Lied". UA.: 1890. „Die kleine Frau". UA.: 1891. „Der verlorene Sohn". UA.: 1892. „Wohltäter der Menschheit". UA.: 1894. „Der Dornenweg". UA.: 1895. „Asra". UA.: 1895. „Wer war's". UA.: 1896. „Mengersfelde". UA.: 1897. „Wunderquelle". UA.: 1897. „Das Erbe". UA.: 1898. „Der goldene Käfig". UA.: 1899. „Die Mission". UA.: 1900. „Das große Licht". UA.: 1901. „Das dunkle Tor". UA.: 1902. „Der grüne Zweig". UA.: 1903. „Faustsymphonie". UA.: 1904. „Der Helfer". UA.: 1905. „Pariser Schattenspiele". UA.: 1906. „Der Herzog von Rivoli". 1906. „Die Ernte". UA.: 1908. „Der Gefangene". UA.: 1909.

Pogson, Bertha, Hamburg, Rothenbaumchaussee 148, T.-A. 5, 2964, Hamburg. Als Gattin des Königlich Großbritannischen Konsuls George Ambrose Pogson, hatte ich stets viel Gelegenheit, die Londoner Theater zu besuchen. Ich habe schon früher Feuilleton und kleine Novellen geschrieben, fing dann im Jahre 1902 an, aus dem Englischen zu übersetzen und diese Übersetzungen frei für die deutsche Bühne zu bearbeiten. Erster Versuch „Tyrannei der Tränen"; großer Erfolg. Dann „Unsere Käte", zu welchem Stück ich den dritten Akt selbst geschrieben habe). BW.: „Tyrannei der Tränen", nach C. Haddan Chambers' „Tyranny of Tears". UA.: Hamburg, Deutsches Schauspielhaus, 22. März 1902. „Quality Street". UA.: Berlin, Königl. Schauspielhaus, November 1903. „Unsere Käte". UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 25. Dezember 1903. „Zwei Gewissen", nach Due Cocizenze von Gerolamo Rovetta. UA.: Hamburg, Stadttheater, November 1904. „Raffles". UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 31. Januar 1906. „Mrs. Dot", nach Somerset Maughams „Mrs. Dot". UA.: Berlin, Königl. Schauspielhaus, 16. Januar 1909. „Wahrheit", „The Truth", von Clyde Fitch. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, Februar 1908. „Wann kommst du wieder?", nach Somerset Maughams „Penelope". UA.: München, Halmsches Ensemble, 15. Aug. 1910.

Presber, Rudolf Dr. phil., Grunewald-Berlin, Trabenerstr. 24, T.-A. Wi. 3552, (geb. Frankfurt a. M., 4. Juli 1868. Gymnasium in Frankfurt und Karlsruhe. Universität Freiburg und Heidelberg; promoviert unter Kuno Fischer. Redakteur in Frankfurt a. M., seit 1898 als Schriftsteller in Berlin. Chefredakteur von „Über Land und Meer"). BW.: „Der Schatten", „Der Schuß", „Der Vicomte", „Herbstzauber", „Venus Anadyomene", „Pharaos Tochter" (mit Hans von Wenzel), "Die Nachtkritik", „Die Dame mit den Lilien", „Der Jünger", „Abrechnung", „Das Versöhnungsfest", „Der dunkle Punkt" (mit Gustav Kadelburg). — Für die Bühne bearbeitet: Calderon: „Richter von Zalamea", „Arzt seiner Ehre". Esmann: „Vater und Sohn", „Unsere Magdalenen". Maurice Heimequin und Paul Bilhaud: „Die beste der Frauen".

Reichenbach, Hermann, Hamburg, Schlüterstraße 57. T.-A. Gr. 6, 2308, (geb. Hamburg, 8. März 1869. Von mir ist nicht viel zu sagen. Wäre beinah am 22. Sept. 1902 im Hochwasser ertrunken. (UA.: Schauspielhaus — schrecklicher Durchfall). Seitdem geht's mir besser. Besonders hatten „Ketten" einen großen Erfolg. BW.: „Hochwasser". UA.: Hamburg, Schauspielhaus, 22. Septbr. 1902. „Strömungen". UA.: Stettin, 25. Febr. 1906. „Der Häßliche". UA.: Hamburg, 17. Oktober 1906. „Ketten". UA.: Königsberg i. Pr., 17. Oktbr. 1908. „Eine halbe Stunde vor Tag". UA.: Hamburg, 9. Febr. 1911. „Unter dem Schwert". UA.: Cöln a. Rh., November 1911.

Renner, Gustav, Wilmersdorf-Berlin, Uhlandstraße 97, (geb. Fretburg i. Schlesien, 17. Oktober 1866). BW.: „Merlin", Tr. UA.: Berlin Königl. Schauspielhaus, 9. November 1906. „Francesca", Tr. UA.: Stuttgart, Königl. Hoftheater, 21. Oktober 1910. „Medusa", Tr. 3. UA.: 1907. „Alkestis", mystisches Dr. 1. UA.: 1906. „Dunkle Nächte", Dr. 3.

Rittner, Rudolf, Weißbach bei Jauernig, Österr.-Schles., (geb. Weißbach i. Österr.-Schles., 30. Juni 1869. Studierte von 1881—1887 Musik am Wiener Konservatorium, absolvierte 1888 die Schauspielschule desselben Instituts, begann im selben Jahre die Bühnenlauf-

bahn in Hannover, kam, nach anderen Engagements, 1891 an das Berliner Residenztheater, 1894 an das Deutsche Theater, 1904 an das Lessingtheater, ging 1907 wieder von der Bühne ab. Lebt seither auf seiner Besitzung in Schlesien). BW.: „Wiederfinden", Sch. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 23. März 1901. „Narrenglanz", Dr. UA.: Berlin, Schillertheater, 2. März 1907.

Rößler, Carl, München, Belgradstr. 33, (geb. Wien, 25. Mai 1864). BW.: „Der reiche Jüngling". UA.: 1906. „Das Lebensfest". UA.: 1906. „Hinterm Zaun". UA.: 1908. „Wolkenkratzer" (m. L. Heller). UA.: 1908.

Ruederer, Josef, München, Maria Theresiastr. 28, (geb. München, 15. Oktober 1861). BW.: „Fahnenweihe". UA.: 1894. „Morgenröte". UA.: 1904. „Wolkenkuckucksheim" (nach Aristophanes). UA.: 1908. „Der Schmied von Kochel". UA.: 1909.

Schätzler-Perasini, Gebhard, Fichtenau b. Berlin, F.-A. Friedrichshagen 134, (geb. Ulm a. D., 4. September 1866). BW.: „Diese Weiber", Schw. UA.: Stuttgart, 1886. „In Feindesland", Schw. UA.: Zürich, 1889. „Teufelskerl", L. UA.: Nürnberg 1890. „Die Löwenbraut", Schw. UA.: Breslau, 1898. „Nur kein Leutnant", Schw. UA.: München, 1898. „Sie", Dr. UA.: Berlin, 1902. „Florians Brautfahrt", Schw. UA.: Kottbus, 1902. „Nachtbesuch", Dr. UA.: Elberfeld, 1902. „Sein Prinzeßchen", L. UA.: Dresden, 1904. „Generalkomteß", L. UA.: Potsdam, 1905. „Goldfliege", Schw. UA.: München, 1905. „Kleine Witwe", Schw. UA.: Wiesbaden 1906. „Russalka", K. UA.: Potsdam, 1906. „Manöverregen", L., (mit R. Keßler). UA.: Lübeck, 1908. „Der Luftleutnant", Schw., (mit R. Keßler). UA.: Heidelberg, 1909. „Frau Juttas Brautfahrt", L. UA.: Posen, 1909. „Der von Rambow", (mit Keßler). UA.: Chemnitz, 1910.

Schlaf, G. W. Emil, Dr. phil., Berlin SW. 29, Bergmannstraße 24, (geb. Berlin, 10. Januar 1861). Studierte Archäologie und germanistische Philologie in Leipzig, Heidelberg, Berlin. Promov. zum Dr. phil. 1885, Hauslehrer, Bibliothekar, Redakteur, Kritiker, dann freier Schriftsteller. BW.: „Gudrun", Sch. „Ein Catilina", Sch., nicht aufgef., „Eiserne Kreuz", Sch. UA.: Berlin, 1884. „Der liebe Josef". UA.: Hamburg, 1891. „Der Leutnant zur See", Operette. UA.: Berlin, 1893. „Peppis Mann", Schw. UA.: Hamburg 1895. „Baffana, Märchensp. UA.: Hamburg, 1896. „Die Jagd nach dem Leben, Sch. UA.: Leipzig, 1898. „Die Krebse, Liedersp. UA.: Leipzig, 1899. „Das Jahrhundert, (m. Burchard) 1900. 's Maikatl (nach E. v. Wolzogen). UA.: Berlin, 1901. „Frau Eva", Sch. UA.: Berlin, 1901. „Ruth", Sch. UA.: Hamburg, 1902. „Liebesgötter", Operette. UA.: Berlin, 1905. „Der Fürst von Marokko, Operette. UA.: Breslau, 1908. „Die verbotene Braut", Operette. UA.: Magdeburg, 1909. „Horridoh", L. UA.: Halle, 1910. „Die nackte Venus", Schw. UA.: Berlin, 1910. „Liebesmanöver", Operette. UA.: Olmütz, 1911. „Das Mormorweib", Operette. UA.: Magdeburg, November 1911). „Um eines Königs Liebe", Sch. UA.: Gera, Hoftheater, November 1911. „Das Loch in der Mauer, L., (mit Bernstein-Sawersky). UA.: Berlin, Lustspielhaus, November ??)

Schmidt, Lothar, Wilmersdorf, Nassauische Straße 51, F.-A. 3428, Nebenstelle, (geb. Sorau N.-L., 5. Juni 1862. Vater Restaurateur, Gymnasialbildung, studierte Kunstgeschichte und romanische Sprachen, promovierte 1889, längerer Aufenthalt in Florenz, Brüssel. Seit 1895 freier Berufsschriftsteller). BW.: „Sprechstunde", K. 1. UA.:

Breslau. „Luigi Cafarelli", L. 3. UA.: Berlin. „Die Leibalte", K. 3. „Der Mensch in der Bestie", K. 3. UA.: Berlin. „Ackermann", K. 3 (mit Felix Hollaender). UA.: Berlin. „Josefine Martens", K. 3. UA.: Berlin. „Die heilige Sache", K. 3. UA.: Berlin. „Nur ein Traum", L. 3. UA.: Berlin. „Entgleisung", K. UA.: Neue Wiener Bühne. „Fiat justicia", Groteske 3, (mit Heinrich Ilgenstein). UA.: München, Lustspieltheater.

Schmidtbonn, Wilhelm, Siarnberg, Villa Stransky, (geb. Bonn, 6. Februar 1876. Konservatorium der Musik Köln, Universitäten Bonn, Berlin, Göttingen, Zürich. 1906—08 Dramaturg am Dumontschen Schauspielhaus, Düsseldorf). BW.: „Mutter Landstraße", UA.: Dresden, Hoftheater, 1901. „Die goldene Tür". UA.: München, Schauspielhaus, 1904. „Der Graf von Gleichen". UA.: Düsseldorf, Schauspielhaus, 1908. „Hilfe! ein Kind ist vom Himmel gefallen". UA.: Berlin, Deutsches Theater, 1910.

Scholz, Wilhelm von, Hohenschäftlarn i. Isartal b. München und Seeheim b. Konstanz, Tel. Konstanz Nr. 429, (geb. Berlin, 15. Juli 1874. Vater: Staatsminist. v. Scholz. Gymnasium zu Berlin u. Konstanz. 1892 auf die Universität Berlin, Lausanne, Kiel. 1894 Leutnant im 1. Bad. Leib-Grenadier-Regiment Nr. 109 in Karlsruhe. 1895 wieder zur Universität München, 1897 Dr. phil., 1897 verheiratet). BW.: „Mein Fürst", 1. UA.: München, Residenztheater, 29. April 1899. „Der Besiegte", Sagendr. UA.: Berlin, Neues Theater, 10. Dezember 1899. „Der Jude von Konstanz", Tr. UA.: Dresden, Königliches Schauspielhaus, Dezember 1905. „Meroë", Tr. UA.: München, Königliches Hoftheater, 29. Mai 1907. „Vertauschte Seelen", K. d. Auferst. UA.: Cöln a. Rh., Schauspielhaus, 22. Januar 1910. „Der Gast". UA.: Weimar, Großh. Hoftheater.

Schott, Richard, Berlin W. 30, Habsburgerstraße 12, F.-A. 6, 7104, (geb. Oberschmoln bei Querfurt, 26. Dezember 1860. Louisenstädt. Realgymnasium, Berlin. Für Studium der Naturwissenschaften bestimmt, ging 1880 in Halle zum Theater. 1881—1883 am Königlichen Schauspielhause zu Berlin. Von 1885—1887 studierte in Berlin Philosophie und Literaturgeschichte. Dann als Journalist und Schriftsteller in Berlin tätig). BW.: „Hero und Leander", Schw. UA.: Heigoland, Königl. Theater 1887. „Höhere Töchter", P. (mit W. Mannstaed). UA.: Berlin, Centraltheater, 1887. „Auf goldenem Boden", D. (mit W. Frecking). UA.: Berlin, Bürgerliches Schauspielhaus, 1890. „Der Eisonkel", P. (mit Odemar). UA.: Berlin, Bürgerl. Schauspielhaus, 1890. „Abschied", Dr. UA.: Düsseldorf, Stadttheater, 1905. „Das kluge Felleisen", kom. O. (mit W. Wendland). UA.: Magdeburg, Stadttheater, 1909. „Das vergessene Ich", kom. O. (mit W. Wendland). UA.: Berlin, Komische Oper, 1910.

Selten, Fritz, Berlin W. 50, Regensburger Straße 13.

Stobitzer, Heinrich, München, Johann von Werthstraße 2, (geb. Waldsassen, 13. Dezember 1856). BW.: „Der Sterngucker", 1. UA.: Prag, Landestheater. „Ihre Ideale", 3. UA.: Dresden, kgl. Hoftheater. „Funken unter der Asche", 1. UA.: Berlin, Deutsches Theater. „Die Mormonen", 3. UA.: Hamburg, Stadttheater. „Der Garnisonsteufel", 4. UA.: Berlin, Berliner Theater. „Die Barbaren", 4. UA.: Göppingen, Kurtheater. „Die Dragoner", 3. UA.: Berlin, Residenztheater. „Mamselle Courbillon" (mit Kurt Kraatz), 3. UA.: Wies-

baden, Residenztheater. „Flottenmanöver“ (mit K. Kraatz) 3. UA.: Bromberg, Stadttheater). „Liselotte“, 4. UA.: Hamburg, Thaliatheater. „Münchner Kindln“, 4. UA.: Kreuznach, Kurtheater. „Höhenluft“, 3. UA.: Wiesbaden, Hoftheater. „Der Tugendheld“, 3. UA.: Magdeburg, Stadttheater. „Die Brunnennymphe“, 3, (mit Max Neal). UA.: Köln, Floratheater. „Wintersport“, 3, (mit Max Neal). UA.: Berlin, Berliner Theater. „Reiterattacke“, (mit Fritz Friedmann-Frederich) 3. UA.: Magdeburg, Viktoriatheater. „Fräulein Mama“, (mit Fr. Friedmann-Frederichs), 3. UA.: Hanau, Stadttheater. „Die Rheinnixe“, 3. UA.: Magdeburg, Stadttheater. „Der Storch“, 3. UA.: Hildesheim, Stadttheater.

Stümcke, Heinrich, Dr. phil., Berlin W. 50, Augsburgerstr. 12, F.-A. Amt VI (Lützow) 5330, (geb. Gouvernement Usa, Rußland, 7. Mai 1872. Herausgeber v. „Bühne und Welt“). BW.: Verdeutsch. u. Bühnenbearb. von: Spazinsky, „Die Frau Majorin“, Dr. 4. UA.: Leipzig, Carolatheater, 1896. Leo Tolstoi, „Die Macht der Finsternis“, Dr. 4. UA.: Frankfurt a. M., Schauspielhaus, 1901. Fürst Nikolaus von Montenegro, „Die Kaiserin des Balkans“, Dr. 3. UA.: Strelitz, Hoftheater, 1901. A. Tschechow, „Die Möwe“, Dr. 4. UA.: Breslau, Lobetheater, 1902.

Sudermann, Hermann, im Winter Berlin-Grunewald, Bettinastraße 3, F.-A. Wi. 6268, im Sommer: Schloß Blankensee bei Trebbin, Kr. Teltow, F.-A. Trebbin 45, (geb. Matzicken, Kr. Heydekrug, Ostpr., 30. September 1857. Vom 12.—18. Jahre auf den Realgymnasien in Elbing und Tilsit, dazwischen Apothekerlehrling in Heydekrug, vom 18. bis 23. Jahre Student in Königsberg und Berlin. Vom Jahre 1881—1883 Redakteur des freis. „Deutschen Reichsblattes“, sodann freier Schriftsteller, meistens in Berlin, für wenige Jahre auch in Königsberg und Dresden . Im Jahre 1891 verheiratet mit Clara Lauchner). BW.: „Die Ehre“, Sch. UA.: Berlin, Lessingtheater, 1889. „Sodoms Ende“, Sch. UA.: Berlin, Lessingtheater, 1890. „Die Heimat“, Sch. UA.: Berlin, Lessingtheater, 1893. „Die Schmetterlingsschlacht“, K. UA.: Berlin, Lessingtheater, 1894. „Das Glück im Winkel“, Sch. UA.: Wien, Hofburgtheater, 1895. „Morituri“, 1. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 1896. „Johannes“, Tr. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 1898. „Die drei Reiherfedern“, Dr. Ged. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 1899. „Johannisfeuer“, Sch. UA.: Berlin, Lessingtheater, 1900. „Es lebe das Leben“, Dr. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 1902. „Der Sturmgeselle Sokrates“, K. UA.: Lessingtheater, 1903. „Stein unter Steinen“, Sch. UA.: Lessingtheater, 1904. „Das Blumenboot“, Sch. UA.: Berlin, Lessingtheater, 1905. „Rosen“, 1. UA.: Wien, Hofburgtheater, 1907. „Strandkinder“, Sch. UA.: Berlin, Königl. Schauspielhaus, 1909. „Der Bettler von Syrakus“, Tr. 5 u. einem Vorsp. UA.: Berlin, Kgl. Schauspielhaus, 19. Oktober 1911.

Thiede-Paris, Maria, geb. Paris, Wernigerode a. H., Ottostraße 2, (geb. Berlin, 1. November 1851. Schrieb mit 11 Jahren ihr erstes Märchen „Rübezahl“, welches nur vor Kindern und von Kindern dargestellt in einer Korbmacherwerkstatt in Berlin das Licht der Welt erblickte. Ging später zur Bühne und trat in den Städten Frankfurt a. O., Potsdam, Posen und Berlin als 1. Naive und Sentimentale mit Erfolg auf. Heiratete den Theaterdirektor Albert Thiede und widmete sich ganz der Direktion und ihrer Familie. Nahm jedoch später ihr schriftstellerisches Talent wieder auf und schrieb folgende

Dramen und Märchen). BW.: „Virginia", Sch. 4. UA.: Potsdam, Kolosseumtheater, 18. Febr. 1878. „Liborius Wichret", hist. Sch. 4. UA.: Paderborn, Stadttheater, 20. Febr. 1895. „Heidmanns Fritzi", L. 3. UA.: Forst, Stadttheater. 9. Dezember 1897. „Schwester Agnes" (Schwere Ketten"), Sch. 3. UA.: Forst, Stadttheater, 8. Okt. 1901. „Frühlingsgötter", L. 4. UA.: Stargard i. P., Stadttheater, 15. Okt. 1903. „Jung Siegfried", ein Vorg. a. d. Götter- u. Heldensage. 5. UA.: 2. Sept. 1903. „Recht der Liebe", Sch. 4. UA.: Ratibor, Stadttheater, 5. Nov. 1908. „Spiel des Lebens", Sch. 4. UA.: Ratibor, Stadttheater, 18. Novbr. 1909. „Die Drachenburg", Sch. 4. UA.: Wernigerode a. H., Kurtheater, 19. Juli 1910. — Märchen: „Prinzessin v. Diamantlande", 4 Bild. UA.: Paderborn, Stadttheater. 11. Okt. 1894. „Hänsel und Gretel", 3. UA.: Bad Harzburg, Kurtheater, 20. Juli 1895. „Königskinder", 5 Bild. UA.: Forst, Stadttheater. 11. Dezember 1896. „Rotkäppchen", 4. Bild. UA.: Forst, Stadttheater. 15. Oktober 1898. „Christi Geburt", 6 Bild. UA.: Forst, Stadttheater. „Brüderlein und Schwesterlein", 5 Bild. UA.: Stargard i. P., Stadttheater, 8. Okt. 1899. „Kindes Traum", 4. UA.: Forst, Stadttheater, 8. Dezember 1902. „Die 7 Raben", 7 Bild. UA.: Stargard i. P., Stadttheater, 14. Dez. 1900. „Klein Däumling und die Froschprinzessin". UA.: Ratibor, Stadttheater, 16. Dezember 1908. „Rezept zum Heiraten", L. 3. „Xerxes", Dr. 4.

Thoma, Dr. Ludwig. München, Jägerstr. 17, T. 21689, Rottach am Tegernsee, T. 168. (geb. Oberammergau, 21. Jan. 1867. Zum Gymnas., absolv., 1886 Forstsch., spät. Jura in München u. Erlangen. Rechtsanwalt in Dachau 1894—1897. Rechtsanwalt in München 1897—1899. Seit 1899 in der Redaktion d. „Simplizissimus). BW.: „Die Medaille". UA.: München, Hoftheater. August 1901. „Die Lokalbahn". UA.: München, Hoftheater. Oktober 1902. „Moral". UA.: Berlin, Kleines Theater, 20. November 1908. „Erster Klasse". UA.: Egern, Deutsches Bauern-Theater, 12. August 1910.

Thron, Georg, Pseudonym Georg Hallstein. Königsberg i. Pr., Steindamm 10 b, T. 2290. (geb. Königsberg i. Pr., 23. Oktober 1874). BW.: „Der Pfefferlack". L. 4. UA.: Düsseldorf, Lustspielhaus. „Ulrich, der Kater", Spiel in 4 Akten.

Tralow, Johannes, Holensee, Johann Georgstr. 11. T. Amt Pfalzburg 4154). (geb. 2. August 1882. Kaufmann, lebte Orient Aegypten, später bereiste Mitteleuropa und Skandinavien. Erster Versuch Gastmahl zu Pavia. Seit 1908 Schriftsteller). BW.: „Das Gastmahl zu Pavia". UA.: Coburg, Hoftheater. 2. Okt. 1908. „Inge, das Drama einer Liebe." UA.: Coburg, Hoftheater. 4. Okt. 1909. „Peter Fehr's Modelle". UA.: Hamburg, Thalia-Theater), 7. Sept. 1911.

Turszinskn, Walter, Berlin, Regensburgerstr. 26. F.-A. Wi. 6149, (geb. Danzig, 10. Januar 1874). Humanistische Erziehung im Königlichen Gymnasium. Nach einigen Lehr- und Wanderjahren rein kaufmännischen Charakters Übersiedlung nach Berlin (1892). Dort zunächst aufreibende Doppelexistenz als Schriftsteller und Buchhalter. Aber seit 1899 Etablierung als Nur-Schriftsteller). BW.: „Selbstern", UA.: Helgoland. Sommer 1905. „Seine Roheit". UA.: Hamburg, Herbst 1907. „Der Kaisertoast". UA.: Hamburg, Herbst 1908. „Man soll keine Briefe schreiben". UA.: Wien, Frühjahr 1909. „Reichstagswahl". UA.: Berlin, Sommer 1910. „Platos Schüler". UA.: Düsseldorf, Herbst 1910.

Urban, Dr. Erich, Menz i. Mark, Haus Roosen.

Volbehr, Lu, geb. Scharrer, Eberſteinburg bei Baden-Baden, Haus Tamen. (geb. Nürnberg, 5. Juni 1871. Tochter des Kaufmanns und Magiſtratsrats Johannes Scharrer. Schule: Höhere Töchterſchule, Nürnberg. Penſion von Drieſer, Stuttgart. Längerer Aufenthalt in Budapeſt. Verheiratet 1893 mit Prof. Dr. Theodor Volbehr, Direktor des Kaiſer-Friedrich-Muſeums Magdeburg. Seit 1900 ſchriftſtelleriſch tätig. Romane, Novellen, Dramen. Töchter: Lulu, 1894 geb., Dorothe, 1897 geb.) BW.: „Ihr Gott", Dr. 4. UA.: Bremen, 14. Nov. 1901. „Schweſter Fides", Dr. 3. UA.: Schwerin, Hoftheater, 1. Oktober 1902. „Der Hut", 1. UA.: Nürnberg, Intimes Theater, 26. Oktober 1904. „Die Sieben", L. 4. UA.: Magdeburg, Stadttheater, 7. Januar 1906. „Kathrin", Dr. „Droſſelbart", Märchenſpiel.

Vollmöller, Karl G., Stuttgart, Kaſernenſteige 27, T. 1243, (geb. 7. Mai 1878. Studierte in München, Paris, Berlin, Bonn Archäologie und klaſſiſche Philologie. Promovierte Juli 1901 in Bonn. Lebte ſeither ſtändig in Italien) BW.: „Katharina von Armagnac". UA.: Elberfeld Stadttheater, November 1903. „Der deutſche Graf". UA.: Köln, Stadttheater, Januar 1906. „Antigone". UA.: Berlin, Kleines Theater Februar 1906. „Giulia". UA.: Wien, Theater in der Joſephſtadt, 1906.

Voß, Richard, Franscati b. Rom, Villa Falconieri, (geb. Neuarape i. Pom., 2. Sept. 1851). BW.: „Unfehlbar". UA.: 1872. „Savonarola", UA.: 1872. „Moabo", „Die Patrizierin", „Der König". UA.: 1879. „Vater Modeſtus". UA.: 1882. „Regula Brandt". UA.: 1883. „Rafael". UA.: 1884. „Unehrlich Volk". UA.: 1885. „Mutter Gertrud". UA.: 1885. „Treu dem Herrn". UA.: 1886. „Alexandra". UA.: 1886. „Brigitta". UA.: 1887. „Eva". UA.: 1889. „Wehe dem Beſiegten". UA.: 1889. „Daniel Danieli". UA.: 1890. „Schuldig". UA.: 1890. „Neue Zeit". UA.: 1891. „Unebenbürtig". UA.: 1892. „Malaria". UA.: 1892. „Der Zuavoogel". UA.: 1892. „Jürg Jenatſch". UA.: 1893. „Zwiſchen zwei Herzen". UA.: 1896. „Der Väter Erbe". „Blende Kathrein". UA.: 1893. „Das Wunder". UA.: 1899.

Wagenhoff, Franz, Pſeudonym früher Woah, Paris VIIIe, 15 rue d'Édimbourg, T. 548—51. (geb. Breslau, 22. Febr. 1874. Gymnaſium, Verſuch in der militäriſchen Karriere; Anfang 1896 Berlin: Überſetzungen, Verſuch im Journalismus, Bühnenbearbeitung franz. Stücke für das Berliner Reſidenztheater. Seit Ende 1897 Paris). BW.: „Der Gondoliere", L. 1. UA.: Jena, Stadttheater, 15. Jan. 1896. „Lebemann", L. 1. UA.: Zürich, Stadttheater, 4. September 1902. „Auker Dienſt", Sch. 3. UA.: Elberfeld Stadttheater, 8. Januar 1903. „Nimbus" (Ganz was anderes — Die Beldin des Tages — Lehmann), 3 loſe A. UA.: Frankfurt a. M., Schauſpielhaus, 15. Februar 1904. „Der Weisheitszahn", L. 3. UA.: Potsdam, Königliches Schauſpielhaus, 29. März 1905. „Der Reiſeonkel", („Das Pariſer Modell"), Schw. 3. UA.: Wiesbaden, Reſidenztheater, 2. Dezember 1905. „Ein Königreich m. b. H.", ſat. K. 3. UA.: Nürnberg, Intimes Theater, 25. Dezember 1908.

Wedekind, Frank, München, Prinz-Regentenſtraße 50.

Wenkel, Hans von, Berlin W. 30 Martin Lutherſtr. 88. F.-A. VI 12 234. (geb. Brandenburg a. Havel, 1. April 1855. 20 Jahre Offizier, zuletzt Kompagniechef im 3. Garde-Regiment z. F., nahm den

Abschied, um ganz seinem literarischen Beruf zu leben). BW.: „Ehre und Liebe", Sch. UA.: Sondershausen, Hoftheater, 1862. „Deutscher Frauensinn". hist. Sch. UA.: Karlsruhe, Großherzog. Hoftheater, 29. Mai 1883. „Er ist kuriert". L. UA.: Breslau, Lobetheater, 1884. „Tante Jette" (mit Frhr. v. Schlicht), Schw. UA.: Berlin, Berliner Theater, 1897. „Im Börsenberg". L. UA.: Berlin, Neues Theater, 20. November 1897. „Rose Riedel". Volksch. UA.: Berlin, Residenztheater, 14. April 1899. „Fröschweiler" (mit Ferd. Runkel). Volksch. UA.: Berlin, Schillertheater, 9. Februar 1900. „Prinzeß Viera" (mit Ferd. Runkel). Sch. UA.: Wien, Kaiser Jubiläumstheater, 1903. „Fridericus Rex". 3 Dr. UA.: Potsdam, Königliches Schauspielhaus, 1904. „Pharaos Tochter" (mit Rudolf Presber). L. UA.: Hannover, Königliches Schauspielhaus, 11. März 1905. „Charlotte von Bonen" (mit Ferd. Runkel), Sch. UA.: Breslau, Lobetheater, 1906. „Dämonen". Sch. UA.: Berlin, Neue freie Volksbühne, 1907. „Buchhändler Palm", Sch. 1910.

Wilde, Richard Berlin W. 50, Geisbergstr. 23. F.-A. Wi. 2662. (geb. Berlin, 30. Mai 1872). BW.: „Der neue Lehrer". UA.: Berlin, Alexanderplatztheater, 1897. „III. Seebataillon, 2. Kompagnie". UA.: Berlin, Passagetheater, 1900. „Letzte Nacht". UA.: Berlin, Lessingtheater 1901. „Galgenvogel" UA.: Stuttgart, Königl. Wilhelma-Theater, 1901. „Soiree". UA.: Berlin, Sezessionstheater, 1901. „Chinesische Flittermochen". (Bearb.) UA.: Berlin, Centraltheater, 1902. „Der Torschluß". (Bearb.) UA.: Wien, Theater an der Wien, 1902. „Liebeshandel" (mit Paul Stark). UA.: Berlin, Theater des Westens, 1904. „Brokenburg" (mit Richard Skowronnek). UA.: Berlin, Lessingtheater, 1908.

Winterfeld, Max (Pseudonym Jean Gilbert). Charlottenburg-Westend, Kaiserdamm 22. (geb. Hamburg, 11. Februar 1879. Studierte Musik in Sondershausen, Weimar, Berlin (Scharwenka), mit 18 Jahren Kapellmeister, dirigierte Operetten. Mit 20 Jahren erste Operette „Das Jungfernstift", fast in allen Städten aufgeführt) BW.: „Der Prinzregent". Op. 3. UA.: Hamburg, Carl Schultze-Theater, 1904. „Onkel Kasimir". Op. UA.: 1908. „Die keusche Susanne". Op. UA.: 1910 (in allen Sprachen aufgeführt). „Polnische Wirtschaft". UA.: 1910. „Die moderne Eva". UA.: Berlin, Neues Operetten-Theater, 1911.

Walters, Wilhelm, Weißer Hirsch b. Dresden, Hermannstr. 2. (geb. Dresden, 8. Nov. 1852. Absolvierte das Realgymnasium zu Karlsruhe, studierte auf dem Polytechnikum in Karlsruhe Architektur, war dann Architekt in Dresden. Ging 1878 zur Bühne, trat 1882 wieder als Architekt in die Baudirektion des Kgl. Min. d. Innern in Dresden ein, wo er bis 1884 verblieb. Lebt seit Jahren ausschließlich literarischer Tätigkeit. Schrieb eine Anzahl Romane, Novellen und humoristischer Schriften). BW.: „Eine Million". Sch. UA.: Dresden, Residenztheater, 23. Juli 1894. „Tragische Konflikte". L. UA.: Görlitz, Stadttheater, 26. Januar 1895. „Liebe um Liebe". L. UA.: Görlitz, Stadttheater, 27. Oktober 1897. „Die thörichte Liebe". Sch. UA.: Dresden, Kgl. Schauspielhaus, 17. Februar 1898. „Advokat Patelin". Schw. UA.: Dresden, Kgl. Schauspielhaus, 5. Juni 1899. „Die neue Zeit". Fitln. z. Jahrhdtmde. UA.: Berlin, Kgl. Schauspielhaus, 31. Dezember 1899. „Der Hochzeitstag". Schw. UA.: Dresden, Kgl. Schauspielhaus, 8. März 1900. „Der Glückliche", Capr. UA.:

Bamberg, Stadttheater. 10. Februar 1901. „Die Hochzeitsreise", Tr. K. UA.: Bamberg, Stadttheater, 10. Febr. 1901. „Kinderkrankheiten", L. UA.: Bamberg, Stadttheater, 10. Febr. 1901. „Die Frau des Andern", Schw. UA.: Dresden, Residenztheater, 24. Aug. 1901. „Miß Habbs", L. UA.: Dresden, Kgl. Schauspielhaus, 20. Nov. 1901. „Der Taubenhof", L. UA.: Dresden, Kgl. Schauspielhaus, 21. Nov. 1901. „Strauchdiebe", K. UA.: Leipzig, Leipziger Schauspielhaus, 1. März 1903. „Nur kein Leutnant", L. UA.: Altona, Stadttheater, 28. Okt. 1903. „Das Kind", L. UA.: Altona, Stadttheater, 25. Dez. 1904. „Sein Alibi", Schw. UA.: Leipzig, Theat. a. Thomasring, 1. Sept. 1905. „Der Lebemann", Schw. UA.: Dresden, Kgl. Schauspielhaus, 3. Nov. 1907. „Dudu", Burl. UA.: Wien, Lustspieltheater, 27. Dez. 1907. „O Eva"! Schw. UA.: Wien, Bürgertheater, 4. Dez. 1909. „Der Fremde", Legende. UA.: Wien, Deutsches Volkstheater, 5. März 1910. „Leander im Frack", Schw. UA.: Altona, Stadttheater, 27. März 1910. Von diesen Stücken sind auch aufgeführt worden holländisch: „Tragische Konflikte"; dänisch: „Eine Million" und „Der Hochzeitstag"; tschechisch: „Miß Habbs"; ungarisch: „Miß Habbs"; russisch: „Der Hochzeitstag"; polnisch: „Der Hochzeitstag"; spanisch: „Sein Alibi". „Der Fünfuhrtee", Musiklsp. 3. UA.: Dresden, Kgl. Schauspielhaus, 5. Aug. 1911. „Wenn Frauen schweigen", L. 3. UA.: Hamburg, Deutsches Schauspielhaus, 23. Oktober 1911.

Wolzogen, Ernst, Ludwig, Freiherr von, Darmstadt, Heinrichstr. 128, (geb. Breslau, 23. April 1855. Sohn des Hoftheater-Intendanten Alfred Freiherr v. W. in Schwerin, studierte in Straßburg und Leipzig Germanistik, Philosophie usw. Musik. Lebte in Weimar 1879—81, Berlin 82—93, München 93—99, Berlin 1900—05, seither Darmstadt. Orden und Titel keine, auch sonst unbestraft. Oberleutnant d. L. a. D. BW.: „Die Verschwörung von Nérac", L. 3. UA.: Weimar, Hoftheater, 1881. „Der letzte Zapf", 1. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 1882. „Die Kinder der Exzellenz". UA.: Berlin, Deutsches Theater, 1890. „Das Lumpengesindel". UA.: Berlin, Wallnertheater, 1892. Umarbeitung in 3 Akten, Berlin, Deutsches Theater, 1893. „Landluft", L. 4. UA.: Meiningen, Hoftheater, Nov. 1892. „Daniela Weert", Sch. 4. UA.: Berlin, Deutsches Theater 1894. „Die schwere Not", hist. Festsp. 1. UA.: Berlin, Theater der Gewerbe-Ausstellung, 1896. „Ein Gastspiel", K. 4 (mit Hans Olden). UA.: Berlin, Deutsches Theater, 1899. „Ein unbeschriebenes Blatt", L. 3. UA.: Wien, Deutsch. Volkstheater, 1896. Umarbeitung, Berlin, Neues Theater, 1898. „Unsammwewe", K. 4. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 1897. „Die hohe Schule", K. 5. UA. Wien, Deutsches Volkstheater, 1898. „Feuersnot", Oper 1. (Rich. Strauß.) UA.: Dresden, Opernhaus, 1903. „Die Bäder von Lucca", Oper. 2 (B. Zepler). UA.: Berlin, Wolzogen-Oper, 1905. „Der Hilfsbremser". L. 3. (Mit Paul Stark.) UA.: Putbus, Hoftheater. 1905. „Kolonialpolitik". Umarbeitung von Unsammwewe. K. 4. UA.: Friedrichroda, Kurtheater, 1907. „Der Kraftmaier, L. 4. (Mit J. Haller.) UA.: Nürnberg, Intimes Theater. 1908. „Ein unverstandener Mann", K. 3. UA.: Wiesbaden, Residenz-Theater, 1908. Umarbeitung, Berlin, Kammerspiele. 1909. „Die Maibraut", Tr. 3. (Musik von A. Rother.) UA.: Wiesbaden, Naturtheater. 1909.

Zobeltitz, Fedor von, Berlin W. 15. Uhlandstr. 33, F.-A. Charlottenburg 3376. Im Sommer: Spiegelberg bei Tapper. (Telephon-Anruf: „Tapper 3"). (geb. Spiegelberg (Mark), 5. Oktober 1857). BW.: „Ohne Geläut", Sch. UA.: Berlin, Lessingtheater, 1896. „Das eigene Blut",

Sch. UA.: Berlin, Leſſingtheater, 1897. „Der Thron ſeiner Väter", L. UA.: Berlin, Leſſingtheater, 1898. „Tyrannen des Glücks", L. UA.: Berlin, Goethetheater, 1899. „Tamtam", Schw. UA.: Berlin, Berliner Theater, 1900. „Neue Waffen", Sch. UA.: Hamburg, Stadttheater, 1902. „Die eiſerne Krone", Sch. UA.: Berlin, Berliner Theater, 1905. „Die brennende Frage" (mit Schönthan), L. UA.: Hannover, Reſidenz-Theater, 1907. „Der Kolonialſkandal" (mit Metzſch-Schilbach). UA.: Berlin, Neues Schauſpielhaus, 1908. „Das Lied vom Meth", Phant. Dicht. UA.: Caſſel, Hoftheater, 1908.

B. Schutzverwandte.

Collijn, Guſtaf, Djursholm, Direktor der „Intima teatern" in Stockholm, (geb. Stockholm, 11. November 1880. 1902 eine Grillparzerbiographie (268 S.), von Prof. Rich. M. Meyer im Jahrbuch der Grillparzer-Geſellſchaft beſprochen, dann folgten Schauſpiele. Herausgeber des ſchwediſchen Theaterwochenblattes „Thalia"). BW.: Ojämn Strid", Sch. UA.: 1905. „Der Turm des Schweigens". UA. Paris, Théâtre des Arts", 1909. „Zwiſchen den Ronden", Sch. UA.: 1908, „Im Schilf" (in Buchausgabe von Maeterlinck mit einem Vorwort verſehen. UA. Stockholm, 1911. „Staub", Sch. UA.: 1910.

Elwenspoek, Curt, Tilſit, Jägerſtraße 8, (geb. Königsberg i. Pr., 28. Mai 1884. 1907 Referendar, 1908 Dr. jur. Im ſelben Jahre noch — endlich! — Komödiant!! Als ſolcher 1908/1909 und 1909/10 in Glogau, Sommer 1910 Cöthen. 1910/11 Regiſſeur und Schauſpieler in Tilſit. BW.: „Der Sohn", D. 4. UA.: Glogau, Stadttheater, 4. März 1910.

Fleiner, Hans, Aarau, Laurenzenvorſtadt 800, T. 92, (geb. Aarau (Schweiz), 1. Februar 1864. Nach Abſolvierung des Aarauer Gymnaſiums und weiterer Ausbildung im franzöſiſchen Sprachgebiet leitete er während 18 Jahren die väterliche Zementfabrik. Gründete das ſchweizeriſche Kalkkartell. War Präſident (jetzt Ehrenmitglied) des ſchweizeriſchen Zementfabrikantenvereins. Viele und ausgedehnte Reiſen. Auch auf politiſchem Gebiet war er tätig als Aargauiſcher Großrat, Präſident einer politiſchen Tageszeitung uſw. Paſſionierter Jäger, Ehrenpräſident des aargauiſchen Jagdſchutzvereins). BW.: „Graphologiſch beurteilt". „Eine Heiratsannonce". „Der Ballvater". „Die Première". „Die große Entdeckung", L. 4. UA.: Zürich, Stadttheater, 23. Februar 1898. „Am Wahltag" oder „D' Frau Dice-Amme", ſchw.-deutſch. Einakt. In 6. Auflage erſchienen 1909.

Hartmann, Dr. Fritz, Hannover, Podbielskiſtraße 1, T. 1638, (geb. Frankfurt a. Main, 2. Februar 1866. Beſtand 1886 das Maturum, ſtudierte 1886—1890 Geſchichte, Literatur, Philoſophie in Berlin und Heidelberg. Promovierte 1890. Von 1891—1907 Redakteur der „Braunſchweigiſchen Landeszeitung" in Braunſchweig, ſeitdem des „Hannoverſchen Courier"). BW.: „Der Wunderliche von Bevere", T. 5. UA.: Braunſchweig, Herzogl. Hoftheater, 21. September 1908.

Mettlercamp, Genia von, Seefeld über Zirl, Tirol, (geb. Kischineff, 26. September 1876. In Rußland geboren, in Dresden erzogen, den größten Teil des Lebens in Deutschland geblieben). BW.: (Mitarbeiter M. v. Witte.) „Elend". UA.: Stuttgart, Hoftheater, 12. Jan. 1905. „Niania". UA.: Wien, Kgl. Schauspielhaus, 11. Dezember 1907.

Ochsenbein, Dr. Wilhelm, München, Barerstraße 52 p. r., (geb. Sydenham bei London, 23. August 1878. 1888 nach Hamburg übergesiedelt, 1890 nach Bern. Nach Absolvierung der Realmaturität Studien auf philologischem, historischem, philosophischem Gebiet in Bern, Leipzig und Berlin. Reise durch Italien. 1904/05 Hilfsbibliothekar an der Stadtbibliothek Bern, seither in Bern und München lebend). BW.: „Rosamunde". UA.: Zürich, Stadttheater, 10. März 1898. „Prolog für den Kunsthallen-Bazar Bern". UA.: Bern, Mai 1911.

Richter, Karl, Elbing, T. 348, geb. Gumbinnen, 16. Dezember 1858. Sohn eines Tierarztes. Besuchte Gymnasium, studierte Medizin in Tübingen, Königsberg. 1883 Arzt, Dr. med. 1890 Kreisarzt. Seitdem in Schlesien, Westpreußen, Berlin, Rheinland tätig. Erster dramatischer Versuch mit 49 Jahren. Drama „Geißel Gottes", in Elbing viermal aufgeführt. Neues Drama — Titel noch nicht gewählt — in Elbing zur Uraufführung angenommen, Herbst 1910). BW.: „Die Geißel Gottes". UA.: Elbing, Stadttheater, 11. März 1910. N. Dr., voraussichtl. Tit.: „Lodernde Flammen". UA.: Elbing, Mitte Nov. 1910.

Rodemann, Carl Julius, Schöneberg-Berlin, Grunewaldstr. 21.

Tobke, Alfred Gustav, (Delatobky), Berlin NO., Landsbergerplatz 2, F.-A. 7, 7166, (geb. Berlin, 18. August 1866. Das Königstädtische Gymnasium in Berlin besucht; Ostern 1886 bis 1888 in Berlin und Tübingen Philosophie studiert; 1888 bis 1893 Medizin studiert; 1893 als Arzt approbiert. Seit 1893 als Arzt in Berlin tätig). „Vor der Blumenschlacht", Karnevalsst. 1. UA.: Wiesbaden, Residenztheater, 29. Februar 1908.

Tzschirner, George (Schr. Name: Traugott George), Tilsit, Scheunenstraße, geb. Demmin i. Pom., 17. Juni 1885. Jüngster Sohn des Justizrats Dr. Tzschirner. Besuchte das Gymnasium Demmin bis Untersekunda, dann die Kadettenanstalten zu Ploen und Lichterfelde bis zum Abiturientenexamen. Hörte in Berlin 1 Semester Vorlesungen an der Fr. W.-Universität. Reiste in Deutschland, Dänemark und Rußland. Preußischer Dragoneroffizier in Tilsit). BW.: Episode", Dr. 3. UA.: Tilsit, Stadttheater, 4. Febr. 1909. „Kunne vom Kynast", Sch. 3.

Wechlin-Tissot, H. Zürich-Wollishofen, Kilchbergstraße 7.

Weiher, Eugen August von, Oberleutnant im Kaiser Franz Garde-Gren.-Regt. 2, Berlin S. 59, Camphausenstr. 14.

Wiegand, Carl, Friedrich, Prof. Dr. phil., Zürich 5, Huttenstraße 66, T. 8276, (geb. Fulda, 29. Januar 1877. Studierte Philosophie, deutsche und romanische Literatur, war 1904 und 1905 Erzieher der Prinzen Philipp und Wolfgang von Hessen, wählte aus Gründen der politischen und religiösen Überzeugung Zürich zum Wohnort). BW.: „Winternacht", Dr. 3. UA.: Zürich, 2. Februar 1909. „Der Korse", T. 1. UA.: Zürich, 10. Dezember 1909. „Middela", Spiel 1. UA.: Zürich, Tonkünstlerfest, 1910. „Marignam", Dr. 5. UA.: Zürich, 1911.

Winkler, Anna (geb. Lehmann), Villenkolonie Solln-München, Hirschenstr. 20, (geb. Leipzig-Lindenau, 18. März 1861. Tochter eines

Schmiedes, in armen streng christlichen Verhältnissen aufgewachsen. Gewesene Kleinkinder-Lehrerin. Seit 1887 verheiratet). BW.: „Charlotte", Dr. 5. UA.: Leipzig, Battenberg-Theater, März 1899. „Kuriert", L. 3. UA.: Leipzig, Thalia-Theater, Juni 1901. „Jakobchen, Op. 3. UA.: Chur, Stadttheater, Januar 1904. „Weiberfeinde" („Zwei Paradiese"), Schw. 4. UA.: Leipzig, Sommertheater, August 1905. „Erlöst", Schlußtragödie aus den Nibelungen: „Unter dem Pogrom", Tr.

Wolff, Justizrat, Dr. Richard, Stadtverordneter, Berlin-Wilmersdorf, Schaperstr. 19, F.-A. Wi. 2787, (geb. Köln a. Rh., 7. September 1854. Abgesehen von Aufsätzen wissenschaftlicher und belletristischer Natur in den Tagesblättern sind erschienen: „Korfu", ein satyrisches Zeitbild in Versen. (Verlag R. Eckstein.) Die Gefahren des Kunst- und Buchhandels, § 184 Str.-G.-B., juristische Abhandlungen usw. Seit 1884 Anwalt — seit einiger Zeit auch Notar. Berlin, Stettin, Mannheim, Amsterdam, Oppeln. BW.: „Der Kampf um Schneewittchen", mus. Märch.-Sp. 4. UA.: Basel, Int. Stadttheater, 5. Januar 1909. Ferner aufgeführt „Elemente", rom. Operette 4. „Der Zauberprinz", eine Komödie des Scheins, 4. „Aus Mangel an Beweisen" (non liquet), Dr. 5. UA.: Liebenstein, Kurtheater, 1. Juli 1909; angen. Berlin, Luisentheater, 26. 1. 1912 Erstaufführung. Gedichte (Boll u. Pickardt).

Zwehl, Hans, Fritz von, Hannover, Hildesheimerstr. 231, (geb. 7. September 1883. Offizierssohn, Maturum Frühjahr 1901, studierte Rechtswissenschaft in Göttingen, Oxford, Genf und Bonn, Dr. jur., zurzeit Rechtsanwalt in Hannover). BW.: „Hortense", Sch. 1. UA.: Elberfeld, Stadttheater, 3. April 1904. „Sturm aus Süden", Sch. 3. UA.: Bonn, Stadttheater, 20. Februar 1906. „Die schöne Mirjam", K. 1. UA.: Gera, Hoftheater, 16. Januar 1909.

Verch & Flothow

G. m. b. H.

Zentrale: Berlin SO., Rungestr. 25-27

Telephon: Amt Moritzplatz, 3088, 3057

Telegramm-Adresse: Theaterverch

Filiale: Charlottenburg, Leibnizstr. 104

Telephon: Amt Charlottenburg 117

Künstlerische Leitung: Leo Impekoven

Komplette künstlerische Theater-Einrichtungen

Vollständ. Innen-Einrichtungen von Theatern

Kostüme, Dekorationen, Waffen, Rüstungen

Gestühl für den Zuschauerraum, Bühnenbau, Theatermöbel

DAS THEATER

Illuſtrierte
Halbmonatsſchrift
für
internationale
Bühnenkunſt

Jahresabonnement Mk. 20.-
Vierteljahres-
abonnement „ 5.50
Einzelheft „ 1.-

Zu beziehen durch alle
Buchhandlungen ſowie direkt
vom

VERLAG
„DAS THEATER“
Berlin W. 8,
Leipziger Str. 22

Erſte Mit-
arbeiter!

Alleinige Inſeratenannahme: „Invaliden-
dank“, Berlin W. 8 und deſſen ſämt-
liche Filialen und Agenturen.

Reich
illuſtriert!

Hermann Heijermans. Die Augen oder Jobs wunderſame Erlebniſſe.

M. 4,—, geb. M. 5,—.

Hamb. Nachr.: „ . . . Sicher wird der Roman, namentlich bei ſkeptiſchen Leſern, manchen Widerſpruch auslöſen; unbeſtreitbar aber iſt, daß hier eine eigenartige Schöpfung von beſonderem Charakter geſchaffen iſt, die Neues und Eigenartiges ſagt."

Edmund Edel. Berlin W. Ein paar Kapitel von der Oberfläche. Mit 102 Zeichnungen des Künſtlers.

M. 3,—, geb. M. 4,20.

Voss.-Ztg.: „Ein niederträchtig amüſantes Buch, eine allerliebſte Satire auf Familien-, Liebes- und Geſellſchaftsleben jener ſozialen Schicht, die man . . . als Berlin W. zu bezeichnen pflegt. Edel iſt ein ſcharfſinniger Beobachter, und ein erbarmungsloſer Schilderer mit Feder und Zeichenſtift . . . ſein Spott iſt von jenem Humor übergiänzt, der ſchließlich alles verzeiht weil er alles verſteht.

Robert Schwerdtfeger. Die Flamme

Broſch. M. 2,50, geb. M. 3,50.

Der Tag: „ . . . Und da dieſer Robert Schwerdtfeger ſicherlich ein Poet iſt, ſo tritt uns dieſe Jünglingsſeele einmal wunderbar echt und richtig aus ſeinem Buch entgegen . . ." (Julius Hart.)

Anny Wothe. Das Tor des Lebens.

M. 4,—, geb. M. 5,—.

Mannh. Gen.-Anz.: „ . . . iſt eine geiſtreiche Lektüre von ſtarkem Eindruck auf Herz und Gemüt. Es iſt ein Buch, das in der Romanliteratur an erſter Stelle genannt zu werden verdient. A. W. weiß ihren Romanfiguren Geſtalt und Leben zu verleihen."

Boll u. Pickardt, Verlagsbuchhandlung

. . . . . **Berlin NW. 7** . . . . . .

Digitized by Google

Ein Totentanz von Hans Meyer,

Professor und ordentliches Mitglied d. Kgl. Akademie der Künste zu Berlin. 30 Kunstblätter nach Original-Radierungen.

Die autotypische Reproduktion, in ihrer heutigen glänzenden Vervollkommnung ermöglichte es, alle Feinheiten der Radierungen, wie der Bleistiftzeichnungen bis ins Kleinste wiederzugeben und so auch in dieser mechanischen Vervielfältigung den besonderen Reiz der graphischen Arbeit: die Hand des Künstlers voll zu bewahren; ein Bestreben, dessen Erfolg durch das gewählte matte Kunstdruckpapier kräftig unterstützt wurde. Den einzelnen Bildern wurden die stimmungsvollen Verse beigegeben, die der Künstler selbst zu jedem der Blätter als ein besonderes Geleit gedichtet hat. Ein einfach gehaltener, aber gediegener und würdiger Einband verbindet das Ganze. Der Preis des im Format 29 × 38 cm Seitengröße gehaltenen Werkes beträgt Mk. 10.

Boll u. Pickardt, Verlagsbuchhandlung
. . . . . Berlin NW. 7 . . . . . .

:: Ernst Rowohlt Verlag in Leipzig ::

Herbert Eulenberg
Sonderbare Geschichten

3. Auflage. Geh. Mk. 4.—, geb. Mk. 5.—, Lederband Mk. 7.50

Pester Lloyd: Dies ist gewiß eines der bestgeschriebenen auf jeder Seite eine künstlerische Persönlichkeit verratenden Novellenbücher der jüngsten Zeit und über dies eines, bei welchem diejenigen, die Literatur suchen, genau so ihre Rechnung finden, wie jene anderen, zahlreicheren, die zerstreut und angeregt werden wollen. Unter den kleineren Stücken dieses Buches aber ist eines von einer so wunderherrlichen, schmerzerfüllten Poesie, daß diese kleine und zarte Geschichte vom Ende eines verschwiegenen Liebesglückes wohl in jedem, der sie gelesen, nachklingen muß wie irgend ein Adagio, das einmal des Nachts aus einem fernen Garten durch die Sommernacht zu uns drang und uns auf lange traurig machte, wir wußten selbst nicht weshalb. :: :: :: ::
Berliner Tageblatt: Eulenbergs „Sonderbare Geschichten" behandeln originelle Stoffe, die ganz meisterhaft erzählt sind. Die Geschichte „Ein Frauenzweikampf" und das „Märchen von der Ehe" sind wahre Kabinetsstücke moderner Epik. :: :: :: :: :: ::

Anna Bahr-Mildenburg — Hermann Bahr
Bayreuth

Karton. Mk. 1.—. Lederband Mk. 3.—.

Der bekannte Dichter und die gefeierte Wagnersängerin über Bayreuth.

Jörg Ritzel. Trutz-Katz. Ein Sang vom Rhein aus dem Dreißigjährigen Krieg. M. 4,50, geb. M. 5,50.

Berl. Lokal.-Anz.

Am sangesfrohen Rhein zu leben und nicht unwillkürlich singen zu müssen, ercheint völlig unwahrscheinlich, zumal wenn der Lokalpatriotismus die Veranlassung ist, in die Leier zu greifen. Jörg Ritzel hat eine alte Legende aus dem Dreißigjährigen Kriege wieder lebendig gemacht und in frischer, anschaulicher Schilderung die romantische Liebesgeschichte eines rheinischen Burgfräuleins und eines spanischen Offiziers in St. Goarshausen wiedergegeben. Der Autor hat ein sehr feines Sprachgefühl und großes dichterisches Talent. Sein Epos, das ein hohes Lied auf die Liebe ist, aber auch ein Lobessang auf heroische Taten, führt in das Wirtshaus, das inmitten der engen Gassen lag, über die jene Burg Katz hinausragt; es erzählt von des Frühlings Einzug, von einem feindlichen Ueberfall, der jungen Liebe, von dem spanischen Lagerleben, den sieghaften Kämpfen in der Trutz-Katz, der Flucht und der stillen Sonnwendnacht im Lurlenberge, wo der treue Burgknecht, nachdem er die Liebenden vereint hatte, von einer verspäteten feindlichen Kugel getroffen, sein Leben lassen mußte. — Es ist ein echter deutscher Sang, prächtig in der Milieuschilderung des mittelalterlichen Rheinstädtchens mit seinen mutigen Bürgern und deren wahrem Heldentum.

Günther Reuschler. Romantischer Kalender. M. 1,50.

Fränkisch. Kurier, Nürnberg. 16. März 1910, No. 22.

Romantischer Kalender. Von Günther Reuschler (Boll u. Pickardt, Verlag, Berlin.) Mk. 1.50. Von der Liebe plaudern diese zwölf Monatsgedichte. Die wohllautenden Verse in ihrer fein pointierten Art eignen sich gut zum Vortrage. Ihrer ergötzlichen Form wie auch ihres entsprechenden Inhalts halber dürfte ihnen ein guter Erfolg beschieden sein. —

Boll u. Pickardt, Verlagsbuchhandlung
. . . . . Berlin NW. 7 . . . . . .

Druck von R. BOLL, Berlin NW. 7, Georgenstr. 23.

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 03012 7289